MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1973 fascicolo 3/4

SOMMARIO

Anno XXXIV - fascicolo 3/4 marzo-aprile 1973
Spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

3/4

MARZO/APRILE 1973

ANNO XXXIV

Fascicoli monografici coordinati da
Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile
Floris L. Ammannati

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

BN CRITICA ITALIANA PRIMO TEMPO: 1926-1934

a cura di
Bianca Pividori

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00165 Roma, via delle Fornaci, 103
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

UNA STORIA DELLA CRITICA ANCHE PER IL CINEMA

Da qualche tempo, la storiografia letteraria italiana rivolge la propria attenzione alla critica. Basterà ricordare i saggi, variamente impostati ma tutti preziosi, di Giorgio Luti (« Cronache letterarie fra le due guerre. 1920-1940 », Laterza 1966), di D'Arco Silvio Avalle (« L'analisi letteraria in Italia », Ricciardi 1970) e di Maria Corti e Cesare Segre (« I metodi attuali della critica in Italia », ERI 1970). Siamo in un ambito strettamente letterario, l'occhio degli storici è focalizzato sulle esperienze compiute in un cerchio rigorosamente chiuso: il che è necessario per la precisione dell'indagine ma è anche d'impaccio alla (indispensabile) comprensione dei fenomeni culturali nel loro insieme. Se non altro, si ribadisce indirettamente l'esistenza d'una « serra » letteraria autonoma e autosufficiente, quando non in posizione di (ovviamente assurdo) predominio. Giacché sulla interconnessione dei fenomeni culturali — unica reale garanzia per un'autentica comprensione — non dovrebbero più sussistere dubbi.
D'altra parte non si corregge un'ottica parziale con un semplice gesto di buona volontà, né si può pretendere che chi inizia un lavoro di simile responsabilità e novità trascuri il primordiale dovere d'una attenzione specifica al suo campo di ricerca, e si avventuri disarmato sul terreno d'una interdisciplinarietà ancora tutta da fondare. Anche per la critica cinematografica le cose sono andate, e stanno andando, allo stesso modo. Nel 1964 è uscita, a cura di Leonardo Autera, una « Antologia di Bianco e Nero. 1937-1943 » (Edizioni di Bianco e Nero, quattro volumi più gli indici) con la quale si documenta, fra l'altro la evoluzione d'una parte della critica cinematografica nella fase di assestamento metodologico e di orientamento ideologico. Una operazione analoga è stata compiuta da Orio Caldiron con l'antologia di **Cinema,** per il periodo dal 1936 al 1943 (« Il lungo viaggio del cinema italiano », Marsilio 1965).
Dopo il 1936, la critica cinematografica si avvia alla stabilizzazione. Assolve ormai ad una funzione « legalizzata », su quotidiani e riviste, soddisfa bisogni reali, interviene con il peso d'una autorità riconosciuta nella vita stessa del cinema. Ma, prima del '36? E' il periodo meno noto, meno facilmente inquadrabile. Fase di tentativi in apparenza confusi, terreno di interessanti « divagazioni » estetiche, occasione di studio di tecniche espressive nuove e di esigenze sociologiche prima non evidenti (il rapporto film-spettatore si pone subito come un fatto centrale, a differenza di quanto accadeva per la letteratura), questo periodo, che si potrebbe chiamare di scoperta del cinema da parte della cultura, ha dato frutti di cui si è perduto quasi totalmente il ricordo. Eppure, com'è logico, senza una conoscenza della fase della scoperta non si può valutare esattamente la fase della stabilizzazione. Né la situazione attuale.

Con questo fascicolo si tenta, nei limiti di una prima approssimazione, di fare ciò che non è stato fatto sinora. Gli anni presi in esame vanno dal 1926 al 1934. Si ripubblica un saggio di Glauco Viazzi che su **Ferrania** nel 1956 tracciò un profilo minuzioso del periodo, e si raccolgono, in un'ampia antologia, gli scritti più significativi di quei precursori che affrontarono il fenomeno cinematografico quando ancora la cultura se ne disinteressava. La critica successiva, in una stagione di « furori specifici » (la fase della stabilizzazione), ebbe il torto di ripudiarli, condannandoli con l'appellativo — allora infamante — di « letterati al cinema ».

Oggi si deve guardare al fatto con serenità maggiore. Si deve, ad esempio, ricordare come quegli scrittori avessero le carte in regola (esercitavano altrove il mestiere del critico, con piena dignità) e come pubblicassero le loro recensioni cinematografiche sulle riviste più importanti dell'epoca (**Il Baretti, Solaria, La Fiera letteraria** ecc.). Ma va anche detto che il loro contatto con il cinema era motivato da un serio interesse per il mezzo espressivo e che il loro tipo di analisi dei film rivelava la stessa accuratezza metodologica che essi dedicavano alla letteratura. Rileggendo ora quegli articoli ci si avvede — per citare un paio di casi — che le riflessioni di Piero Gadda Conti sull'attualità cinematografica potrebbero a giusto titolo trovar posto tra i saggi letterari che l'autore raccolse nel volume « Vocazione mediterranea » (1939), o che, prima ancora, le recensioni di Alberto Consiglio avrebbero potuto essere trasferite negli « Studi di poesia » che lo scrittore pubblicò nel 1933. (Consiglio, del resto, affrontò direttamente il problema con il saggio « Cinema: arte e linguaggio », pubblicato da Hoepli nel 1936). E' quanto è avvenuto, molto più tardi, a uno di questi critici (Guglielmo Alberti), quando egli inserì i suoi scritti cinematografici in una silloge di note apparsa da Sansoni nel 1958 (« Fatti personali »).

A questo punto, potrebbe cominciare il discorso sulla natura della critica cinematografica nella fase della scoperta, sulle sue ascendenze ideologiche e culturali, sulla sua metodologia. S'inizia l'esame di quella singolare (ma non isolata né « inferiore ») forma di idealismo critico, nel panorama della cultura italiana. Lo sviluppo del discorso avrebbe una sua coerenza; dallo specialismo della ricerca in un settore particolare si ha il diritto di giungere ad osservazioni generali, quelle che la storiografia letteraria omette e di cui si avverte sempre più acutamente il bisogno. Se non è ancora il momento d'una sintesi che componga in unità il materiale sparso (troppi tasselli mancano al quadro), è però il momento di riaffermare non soltanto la dignità, del resto implicita, di una critica cinematografica ma anche l'urgenza d'un lavoro interdisciplinare in cui finalmente confluiscano — eliminati gli anacronistici pregiudizi di casta, tuttora resistenti negli ambienti accademici italiani — le ricerche specialistiche.

f.d.g.

I CRITERI DELLA RACCOLTA

La presente antologia ha lo scopo di raccogliere i più significativi scritti della nostra critica cinematografica degli anni 1926-1934.

Segue come traccia lo studio di Glauco Viazzi sull'argomento, **I primi anni della critica cinematografica in Italia**, pubblicato nel 1956 dalla rivista « Ferrania » diretta da Guido Bezzola. Questo studio è ristampato come introduzione.

La ricerca degli articoli e saggi è stata fatta nelle biblioteche milanesi Braidense e Comunale.

Il saggio del Viazzi, che su « Ferrania » era tutto di seguito, è stato suddiviso in paragrafi, per facilitarne la lettura. Quindi i titoli di questi paragrafi sono un'aggiunta.

Gli scritti dell'antologia sono ristampati integralmente, con qualche correzione nei pochi casi di sviste di nomi o di evidenti errori di stampa. Sono ordinati in ordine cronologico per autori.

Nella bibliografia sono elencati i principali scritti cinematografici degli autori dell'antologia, limitatamente al periodo considerato.

Bianca Pividori

◁ *Disonorata* di Josef von Sternberg

GLAUCO VIAZZI

Il 5 novembre 1920 Arnaldo Frateili scrive, sull'*Idea Nazionale*, in apertura di rubrica: « Le arti hanno la critica che si meritano; e finché l'Arte Muta si terrà su un così mediocre livello morale e intellettuale, non potrà pretendere che la gente seria e colta si occupi di lei con serietà e passione ». In seguito, per mancanza di materiale valido su cui esercitare un'analisi, adempiere un lavoro critico, si limiterà a delle cronache intese a svolgere un compito d'informazione, al massimo a dare un'indicazione di gusto. Col che la sua attività rimane nell'ambito di quella critica cinematografica empirica ed approssimativa ch'è largamente, e poco proficuamente, praticata in quegli anni, e a vero dire non solo in quelli, che sono, come ognun sa, di grave crisi per il cinema italiano, e di assenza, sugli schermi, di una cinematografia dotata di valori culturali, di caratteri d'arte, ma anche nei precedenti, ch'eran stati, viceversa, di sviluppo tumultuoso e di espansione. E' per certo significativo che, al periodo di rigoglio del primo cinema muto italiano, non corrisponda un altrettale rigoglio di critica; che sui fogli cinematografici, sulle riviste di cultura e sui quotidiani, non appaia una critica che si proponga, o che realizzi, almeno quelle semplici finalità di analisi e di sintesi che, guidate da un criterio di metodo e concluse in un giudizio, sono il primo, indispensabile avvio ad un esercizio di letteratura critica. Per quanto si trovino, sotto la penna di anonimi recensori, o di scrittori occasionalmente interessati, intelligenti e spesso sorprendentemente acute osservazioni su questa o quella particolarità di linguaggio, e per quanto non manchino — da Papini a Luciani a Bellonci — articoli, saggi e note di carattere estetico, e — da D'Annunzio a Bracco a Martoglio — interventi d'opinione (e di prassi), la critica di quegli anni, quando non apologetica in senso commerciale e pubblicitario, è encomiastica, fin apologetica, in senso « letterario »: gli articoli che scrittori dedicano a questo o a quel film dell'epoca, Fausto Maria Martini sulla « Tribuna », Goffredo Bellonci sul « Giornale d'Italia », Matilde Serao sul « Giorno », non vanno oltre ad una eccitata compiacenza verbale per uno spettacolo, del quale si accettano le suggestioni, e magari le più fragili e transitorie, ma non si indagano le ragioni, e neppure si tenta di definire, con un qualche coerente rigore, i risultati. Sicché mancano, di quel periodo, non solo testimonianze critiche attendibili, ma persino quelle semplici cronache che, esenti dall'enfasi laudativa, riescono almeno ad assumere la consistenza di ragionevole materiale di registrazione. Le rare eccezioni di sensato, seppur rudimentale mestiere, del Gualtiero Fabbri della « Cinematografia italiana ed estera » o del A. P. Berton della « Vita Cinematografica », non sono sufficienti a colmare questo vuoto; criticamente, gli anni che vanno dal 1912 al 1917, sono amorfi, inerti; e in quelli successivi, a voler individuare una voce di cultura, non c'è che da constatare l'estro con cui, dal 1919 al 1922, S. A. Luciani stenderà, sulla « Rassegna italiana », alcuni panorami, alcune vedute d'assieme.

IL DECENNIO DELLE ORIGINI
STORIA, OPINIONI E TENDENZE DEI PRECURSORI

La critica tra « La Ronda » e « Il Baretti »

Se la critica cinematografica può essere, in maggiore o minore misura, lo specchio di una produzione, il riflesso almeno (se non proprio la coscienza) degl'interessi e dei motivi di una creazione, il fatto darebbe ragione a quanti sostengono la sostanziale pochezza artistica del cinema di quegli anni; e in questa deduzione vi può essere qualcosa di vero, almeno per quanto concerne i risultati delle tendenze più appariscenti e proclamate (difatti le opere valide di quel periodo sono quasi tutte di scoperta, valutazione e sistemazione critica di molto posteriore).
D'altro canto, è anche vero che una critica cinematografica può nascere e svilupparsi non soltanto come riflesso e deduzione, ripensamento e sistemazione di una produzione che appare sugli schermi, ma anche come reazione, come esigenza, appetto a quel che appare sugli schermi, o richiesta di quanto non vi giunge. Può nascere, cioè, come polemica; può, sulla scorta di qualche opera accertata e condivisa, elaborare una poetica, porsi come critica di tendenza, essere anche esortatrice, anche sollecitatrice. Ma in tal caso si richiederanno, per evitare il velleitarismo e scartare l'astratta perorazione di petizioni di principio, talune condizioni generali, di ambiente e di clima — di storia insomma — favorevoli: lo sviluppo di un indirizzo attivo di cultura, un interesse ed un impegno morale profondi, e una situazione di movimento, di ricerca, di elaborazione, e di contrasti, tendente ad una qualche organicità e chiarezza. Cioè quanto si verificò, in Italia, nel primo dopoguerra. Accade talvolta che avvengano l'una e l'altra cosa assieme: il riflesso e la reazione, il rispecchiamento e la esigenza, l'elaborazione dell'esistente e l'auspicazione del da farsi, la constatazione e la anticipazione pamphletistica. La critica cinematografica italiana, intesa non come tentativo isolato o esplorazione avventurosa, ma come parte integrante di un generale dibattito, di un largo esercizio sistematico, ha origine nell'ambito di riviste letterarie, « Il Baretti », « Il Convegno » « Solaria », « Pegaso », « La Fiera Letteraria » e, come movimento d'iniziativa pragmatica, intesa ad informare, divulgare e sollecitare, in riviste di qualifica più corrente, come « Comoedia », o « Il Dramma », e soprattutto in fogli specializzati, come « Cinematografo ». E mentre le riviste letterarie s'accostano a quanto appar loro culturalmente interessante, artisticamente significante, e quindi praticano una critica di elaborazione, di constatazione e verifica di valori, « Cinematografo » fa critica con sottintesa polemica, o con polemica esplicita ed aperta, d'intervento, per rompere una situazione. D'un lato insomma critici che intendono di fare il critico, e di continuare a farlo; dall'altro, critici che vogliono sgombrarsi il terreno, con una serie di approvazioni e di negazioni, per diventare romanzieri. Dualismo, codesto, che trova poi, almeno momentaneamente, una conciliazione, o almeno una convergenza, in Emilio Cecchi, il quale da un esercizio di critica passa ad un esercizio produttivistico, cioè interviene nella vicenda cinematografica in qualità di

uomo di cultura assumendo la direzione della « Cines », e dando vita ad uno dei più vivaci tentativi di produzione artistica della storia del cinema italiano, esperimento che, svolgendosi entro certi relativi margini di libertà, dà non pochi frutti, da *1860* di Blasetti a *Acciaio* di Ruttmann e Soldati.
Si può, almeno in parte, spiegare e interpretare il relativo ritardo della fondazione e formazione della critica cinematografica italiana, non solo con la debolezza, con la crisi della produzione, ma anche con il relativo ritardo con cui certe opere d'importanza artistica appaiono sugli schermi italiani. Non a caso alla sua origine si trova, con reiterata frequenza, il nome di Chaplin, i cui film di pregio della prima maniera, com'è noto, giungono in Italia con alquanto ritardo, nel varco aperto dalle grandi opere del ciclo dei « romanzi », e nel frastuono mondiale di accoglienze vaste e concordi — nonché di qualche scandalo — e di alcune discussioni. Fatto, quest'ultimo, che sicuramente non determina, ma probabilmente contribuisce, a che i primi critici cinematografici italiani evitino quel tono freneticamente esclamativo e ammirativo, quella critica incidentale e pretestuosa, tipica invece della letteratura di altri paesi. Quell'inflazione di battimani preserva dal pericolo degli entusiasmi immediati, dalla tentazione delle adesioni irriflesse. Dal canto suo, la situazione stessa della cultura italiana, in quegli anni non solo favorisce, ma quasi esige il rifiuto dei facili abbandoni, gradevoli forse, ma certo culturalmente poco significanti. Una cultura uscita dallo sperimentalismo, confuso ma impegnato, dal problematicismo, disordinato ma sensibile, della « Voce », e formatasi di tra « La Ronda » e « Il Baretti », è ovviamente indirizzata verso la ricerca severa, il rigore della scelta, lo spirito analitico, l'esigenza del gusto, il giudizio motivato. I primi saggi italiani su Chaplin, quello di Guglielmo Alberti sul « Baretti » e quello di Alberto Cecchi sulla « Fiera Letteraria » nel 1926, sono probabilmente i primi concreti saggi critici su Chaplin *tout court.* E non certo a caso appaiono proprio su quei fogli. E non è un caso che « La Ronda » non si sia mai occupata di cinematografo. Evidentemente, quella lezione di severo rigorismo morale e « letterario », quell'intenzionalità determinata e rigida di non contaminarsi con la realtà della vita (che non significava estraniarsene o distogliersene, ma prender posizione, invece, in senso negativo, con certi determinati rifiuti, con quelle radicali censure, dalle quali veniva il *rappel à l'ordre* di un ideologismo conservatore e altero) che caratterizzò « La Ronda », doveva avere non già poche o scarse, ma addirittura nulle predisposizioni per il cinematografo, così radicalmente « plebeo ». Ma se il rigorismo della « Ronda » era siffattamente parziale in senso negativo, tendenziosamente incontaminato, purista, controriformista, parziale in senso attivo era il rigorismo morale, impegnato, compromesso, francamente impuro del « Baretti », che affermava anch'esso un *rappel à l'ordre,* ma all'*ordre* di De Sanctis.
Il clima di lavoro e di ricerca instaurato da queste due riviste talmente contrastanti, polarizzate l'una rispetto all'altra, influisce in considerevole misura sulla fondazione della critica cinematografica italiana. In particolar modo, e con maggior pondo, la lezione di arte pura, la nozione di letterarietà, della « Ronda », è preminente, sia direttamente, per mano dei filorondisti dichiarati (come Alberto Cecchi), che indirettamente, tramite la rivista che ne costituisce una sorta di sviluppo, « Solaria », e l'ebdomadario che ne è una filiazione volgarizzatrice e divulgativa, « La Fiera Letteraria ». Il periodo idealistico in estetica della critica cinematografica italiana, che va all'incirca dal 1926 al 1934, è tributario, per presupposti filosofici, per metodologia estetica, per gusto e predilezioni, con il suo culturalismo severo, il suo stilismo e formalismo, della lezione rondiana. Ma in esso agiscono anche fermenti, quando non di origine, di natura

barettiana; vi agisce soprattutto, come elemento di antitesi, il carattere peculiare dell'arte cinematografica.

Letterati al cinema

Questa critica cinematografica che prende origine ed avvio dall'incontro tra letterati e cinema su un piano critico, non di una frequentazione accidentale ma di un accostamento meditato, infatti, se d'un lato porta a rigore di scelta, gusto di giudizio, esercizio critico e ricerca convalidata di valori estetici, dall'altro vuol dire, contemporaneamente, per codesti letterati, commistione e contaminazione con tutt'una serie di problemi nuovi, e sovvertitori. Scendendo nelle sale di proiezione, la critica estetica legata all'idealismo si compromette a contatto con quesiti dei quali la teoria che l'informa non terrebbe conto alcuni: il trovarsi in presenza di opere difficilmente riconducibili ad un autore unico; l'intervento rilevante, se non decisivo, dei fattori tecnici; il carattere determinante del « rapporto di forza » industria-arte, incomparabilmente maggiore anche rispetto ad altre, precedenti forme di spettacolo; la particolarità del rapporto che s'instaura tra film e spettatore, e soprattutto tra film e spettatori; son tutti problemi che portano a implicazioni radicali di metodo. Sicché gradatamente entra in gioco, nella pratica della critica, come elemento di contraddizione, unn sociologismo di tipo nuovo, e si affaccia, nella pratica e in contraddizione con la teoria, non solo la distinzione dei generi, ma anche il problema stesso delle finalità dell'arte, e della sua natura, della sua supposta autonomia assoluta.
Nata sotto il segno dell'estetica idealistica, ponendosi appetto al film come appetto ad un romanzo o ad un quadro, in un rapporto puramente personale, individuale, di accettazione o discordanza, questa critica, a mano a mano, finisce con il contaminarsi di sociologismo, con il rompere il rapporto bilaterale « critico-film » in favore di un rapporto multiplo « critico-film-spettatori » e finanche « critico-film come opera d'arte-cinema come industria-spettatori ». Ma significa soprattutto, per la cultura italiana, una reazione, empirica se si vuole, accidentale magari, marginale, ad una situazione storica. Difatti, che cosa può significare la presenza del « Baretti », del « Convegno », della « Fiera », di « Solaria », all'origine della critica cinematografica italiana, se non che lo spirito di ricerca, l'inquietudine morale, il tentativo di portare su un piano allargato l'estetica idealistica non più con l'irrequieto fermento vociano ma con una informazione culturale sistematica, con una severità di prospettive di idee capace di mettere a frutto, si potrebbe quasi dire di mettere in pratica, le esigenze rondiste, trova un punto di contatto con una più larga, concreta e viva realtà proprio tramite l'impuro, contaminato, plebeo cinema? In un periodo storico in cui cadono ad una ad una, e con mezzi che variano dalla lusinga alla corruzione alla coercizione al terrorismo, le posizioni di una cultura libera e spregiudicata; in un periodo in cui non si può neppur più tentare, nella legalità, di impostare e studiare a fondo le connessioni tra letteratura, politica, sociologia, costume, e vita, il cinema può significare, anche se parzialmente, la reintroduzione, nella cultura italiana, di quel problema dei rapporti e dei legami tra strutture e sovrastrutture, senza il quale è la fine di quella circolazione tra fatti e idee, e idee e fatti, ch'è indispensabile all'esistenza stessa di una cultura viva e in espansione. Se ne ha la prova nel fatto che, a contatto con il cinema, questi critici di estrazione rondista finiscon tutti o quasi tutti con il propugnare una poetica populista, con il sostenere e l'auspicare l'umanità, l'aderenza alla vita, e con il mettere sul tappeto persino il problema del realismo.
E se più tardi poi per taluni di codesti letterati l'entrar nella pratica della

produzione e realizzazione cinematografica può anche voler dire resa incondizionata alla situazione, gusto masochista di ingaglioffamento dandy, per altri può significare, per contro, il tentativo di continuare un discorso, per altri versi, e in altri campi, negato per decreto o per ordinanza, o addirittura di iniziare un siffatto discorso di opposizione. « Il cinema, legione straniera dell'intelligenza », lungi dall'essere soltanto un piacevole e scherzoso motto di spirito, è anche una definizione acuta: ma è soprattutto una definizione bivalente, contraddittoria, porta con sé due diversi ordini di fatti, e quindi due significati. In termini politici: c'è il letterato che entra nel cinema per non servire il regime, e c'è quello che vi entra per combattere il regime; c'è poi quello che, tentando di servire il regime, finisce con l'estraniarsene.

Naturalmente, il primo incontro dei letterati con il cinema non avviene senza strappi bruschi ed irregolari, ed anche non poche incertezze. Il cinema si presenta loro con un tal groviglio di buono e men buono e di pessimo, di intenzionale e di casuale, di compiuto e di irrisolto, di rifinito e di approssimato, che esercitarvi una critica che distingua rigorosamente poesia da non poesia, che miri a ricostruire il mondo dell'opera e la personalità dell'artista, è operazione, in pratica e alla resa dei conti, di non lieve difficiltà. Il gusto, la consuetudine, la conformazione intellettuale, possono anche soccorrere nell'intuire, o nel cogliere con decisione, la presenza dei valori: ma come, e dove, trovare gli strumenti atti a convalidare, a dimostrare, i risultati del gusto? Vi sono in evidenza problemi di linguaggio, d'invenimento dei primi rudimenti di una grammatica e di una sintassi, e poi di una stilistica, allo stato fluido, che subito tende a congelarsi in retorica, in normativa manieristica. Accanto ad alcune opere incontestabilmente dotate, altre ve ne sono contraddittorie, incerte, oppure clamorosamente fallimentari. Un film reca chiaro l'impegno artistico, la determinazione stilistica, la coerenza espressiva, la chiarezza di una posizione; e per contro un altro attinge alla poesia per le vie di una naturalezza inconscia, pressoché casuale, a tutta prima inspiegabile. Un regista può firmare, uno appresso all'altro, un film geniale e una men che mediocre esecuzione.

Avventurandosi in questo campo fitto di contrasti, i letterati si prodigano in tentativi di ogni sorta. S'intrecciano così ipotesi arrischiate, reazioni d'assaggio, alcune intuitive, altre fin troppo elaborate, fin quasi a staccarsi dall'oggetto stesso della riflessione. Nei primi anni della critica cinematografica italiana non si contano gli approcci, i colpi di sonda, le esplorazioni, e, parallelamente, i tentativi reiterati e costanti di organizzare codeste ricerche in un sistema, secondo un metro critico rigoroso. Come reggerà alla prova questo sistema, quali risultati consentirà? Ma, soprattutto, a quali modificazioni andrà incontro, nel corso del suo svolgimento, del suo farsi in pratica? Giusta i gusti rondisti, a tutta prima del cinema la critica coglie gli aspetti stilistici, nella loro veste formale, di ritmo, di composizione, astraendo dal significato concettuale, e riportando il valore poetico alla coerenza della struttura. Un'opinione assai diffusa, in questi anni, vuole che il cinema sia arte in quanto pantomima e danza e, come sostiene un corsivo della « Fiera Letteraria » del 1926 (anonimo, ma un attribuzionista lo direbbe di Lorenzo Montano), « danza anche quando non vi si balla, cioè espressione mimica regolata da un ritmo e tendente a una esattezza essenziale »; la stessa opinione risulta anche dalle risposte degli scrittori che intervengono su « Solaria » l'anno dopo; è affermata anche dal Borgese, suscita una replica di Tilgher, quindi una discussione. Può sembrare, a prima vista, curioso però, che sia un'opinione che si riallaccia alle ipotesi, alle osservazioni avanzate in proposito, da altri scrittori italiani (perfino Luciano Zuccoli), una quindicina d'anni pri-

ma; risulta meno curiosa se si pensa che in seguito l'affermerà, e sia pure non come identità ma parentela o affiliazione, Emilio Cecchi, a conferma di quanto fosse profonda, allora, l'egemonia del rondismo.
Nel 1926, nel 1927, l'opinione trova non poco conforto presso Chaplin, o Fairbanks. Si capisce quanto possa essere agevole, nel caso di questi attori-autori, lasciarsi suggestionare dai valori espressivi pantomimici, e consentire a reciderne i legami che li connaturano ad un mondo poetico e morale, ad una concezione del mondo. Senonché, la tendenza ad una riduzione del film, e del suo valore, ai dati stilistici della dinamica espressiva, entra tosto in contraddizione con il peso dei contenuti, dei significati, che questi autori, Chaplin molto, magari troppo, Fairbanks meno, spesso pochissimo, offrono con tanta insistenza. Allora la critica non può più limitarsi a registrare la compiuta bellezza di questo o quel brano, tradurre in definizione di giudizio la constatazione di questo o quel ritmo compositivo: finisce con l'essere indotta a prendere posizione anche pro o contro l'impostazione concettuale, ideologica ed emotiva, del film, a stabilire un suo rapporto specifico con la presenza o l'assenza di questo sentimento anziché dell'altro, di questa o quell'idea, posizione, concezione del mondo. Anticipando così la *querelle* tra contenutisti e formalisti, che si svilupperà dipoi, negli anni '30.

Piero Gadda Conti e Giansiro Ferrata

Fin dagl'inizi, questa duplice serie di interessi è *interna* alla critica cinematografica, ne costituisce quasi la molla di sviluppo, e non le consente di configurarsi come critica estetica idealistica pura. Si veda per esempio il lavoro di Piero Gadda, che è il primo scrittore italiano ad esercitare con impegno coerente una critica cinematografica regolare, e culturalmente valida: a Gadda interessa anzitutto lo stile, ove esso sia rintracciabile, o se ne possano fissare i termini di uno sviluppo, o comunque di una mutazione; interessa la individuazione e definizione della natura strutturale del film, della compiutezza e coerenza dei risultati, ma per quanto dichiari di « restringere le pretese a un semplice servizio di cronaca spregiudicata, a un modesto commento », in effetti sviluppa un'analisi severa, la conclude con un giudizio pertinente; per quanto sia orientato verso una restituzione verbale del film, verso una definizione di struttura assunta come giudizio sulla scorta dell'individuazione dei frammenti compiuti, non è mai indifferente alla concreta posizione che il film assume, o che da esso deriva: al contrario, avanza esigenze che, per quanto siano di gusto, di predilezione, nondimeno nel corso della sua attività, percorrendo le sue critiche come un sottofondo, si pongono come esigenza di una poetica di posizione. Ed è una poetica che non si riduce a segni formali, ad una normatività stilistica. Gadda, proprio mentre dice il « come » di un film, ne accetta o rifiuta il « perché »; non è un lettore disinteressato. Ed ecco il suo diniego dell'avanguardismo, dello « specifico filmico » (*Entr'acte* di Clair valutato lavoro sperimentale, *La Coquille et le Clergyman* della Dulac « forse puramente cinematografico, ma privo di poesia »), l'esigenza di un tono umano, arioso, nel quale la fantasia agisca come elemento vitale di una realtà libera e mossa (di qui il suo giudizio fortemente restrittivo su Keaton: « Scompare ogni freschezza, ogni ariosità, ogni imprevisto; il tono umano diventa monotono »; il rimpianto, di fronte al *Pirata Nero* di Fairbanks, del « brio più fresco e fantasioso » di *Robin Hood* e del *Ladro di Bagdad;* la lode ad un film americano d'ambiente giovanile, *Vita scapigliata,* che è « inscenato con gusto sobrio e vigoroso, riesce a darci un'illusione di vita densa, libera e giovanilmente spigliata »), la individuazione delle implicazioni ideologiche (di *Sua Grazia si diverte* con Adolphe Menjou: « la morale inespressa del film è

chiarissima; è meglio nascere cittadino degli Stati Uniti che sovrano d'uno stato d'Europa »).
Ovviamente il gusto critico di Gadda, dal quale derivano le sue esigenze ed i suoi giudizi, è parte integrante della sua posizione, del suo temperamento di scrittore; per esempio, è indissociabile dalla sua narrativa: è in questa che Gadda risponde alle domande poste ai film.
Intanto, il primo critico cinematografico della « Fiera Letteraria » dà dimostrazione concreta, nel '26-'27, che non solo si può, ma si deve, portare anche in questo campo coerenza estrema, impegno, che « la gente seria e colta » può occuparsi del cinema « con serietà e passione ».
Solitamente si riconosce alla prima critica e saggistica cinematografica italiana uno stretto legame con quella francese, e l'osservazione, ch'è di Umberto Barbaro, è senz'altro fondata, nel senso che questi primi critici e saggisti sono quasi sempre bene informati delle esperienze francesi, e ne tengono il debito conto, tramite i numeri speciali dei « Cahiers du Mois », la collezione di Alcan, i libri di Delluc e Moussinac, e più tardi i « Cahiers du Cinéma ». Ma è anche fondato asserire che passano queste esperienze ad un vaglio critico, e quand'anche vi fanno riferimento, le sottopongono ad un controllo di gusto e di teoria, rifuggendo, per solito, dalle adesioni dirette, dai riporti di seconda mano. Lo conferma l'atteggiamento che prendono sul problema del cinema d'avanguardia, del « cinema puro »: proprio grazie alla loro derivazione rondista, la loro concezione del cinema puro si discosta da quella dei fautori dell'avanguardia: il che si comprende benissimo, se si pensa a quanto « La Ronda » fosse stata avversa al futurismo, ed ai movimenti ad esso affini. Ma già su « Solaria » la critica al cinema puro viene vista in modo diverso; se Gadda la avanzava in nome di una poetica di realismo lombardo di umana fantasia, ma crocianamente, opera per opera, Giansiro Ferrata la svolge anche in termini di tendenza, contrapponendo al « cinema puro », « l'altro cinema ».
Dai solariani *Appunti parigini* del Ferrata, alcune conclusioni emergono con rilievo: che il cinema puro (« Un'idea centrale che si sviluppa, cercando espressioni varie, lasciandole, riprendendole, come cosa futile, per giungere a un proprio linguaggio ») è « letterario », ovvero, ne consegue, assai meno puro di quanto possa parere, o intenda essere, anzi, il contrario; e che, nell'« altro cinema », « è molto interessante che ciò che è più "nuovo", più avanzato, più discusso intellettualmente, marci verso forme speciali di realismo, di verismo, talvolta brutale, che sembrano purificare in senso artistico gli abbandonati modelli del verismo letterario e quasi interpretare l'impeto naturalistico del secolo scorso, scovarne la volontà profonda, redimerlo col redimerne lo sfogo » (a proposito di *Njù* di Czinner).
Si riconoscono agevolmente, negli spunti e nelle osservazioni del Ferrata, due elementi che dipoi avranno considerevoli sviluppi nella critica cinematografica italiana: il non scambiare linguaggio con arte, e l'invenire i legami e rapporti tra cinema e cultura narrativa e teatrale, cioè il considerare il cinema come parte di una civiltà culturale ed artistica. Il che significa non solo aver superato lo stadio preliminare della disputa sull'artisticità o meno del cinema (« ormai è tranquillo, che il cinema è un'arte e per di più l'arte tipica del secolo »), ma aver aperto il terreno ad un discorso sostanziale, quello dell'orientamento del cinema: lo scrittore infatti auspica che le possibilità espressive originali del cinema, le scoperte sperimentali, le possibilità di linguaggio, anziché esser adoperate come fine a se stesse, siano poste a servizio del realismo: « Tutte le realtà del teatro devono essere mezzi di surrealismo. Tutti i surrealismi, nel cinema, mezzi di realtà! ».

Problemi del realismo

Nel giro di pochi anni, dunque, le posizioni iniziali della critica d'ispirazione rondista evolvono verso una problematica attiva in un senso affatto nuovo. Nel 1929, nel 1930, si parla apertamente di realismo. Ne parlano indirettamente Piero Gadda ed Alberto Cecchi, ma esplicitamente Giansiro Ferrata e Guglielmo Alberti. E dal porsi appetto al film come ad un'opera in sé conchiusa, dal far critica *solus ad solum,* si giunge al considerare il film come parte organica di un fenomeno culturale più vasto, di una corrente, di una tendenza, e ad intervenire sul problema della produzione. Ma, si dirà, quest'intervento sul terreno pratico dei fatti, dell'industria, è comune, in questo periodo, anche alla letteratura; è degli stessi anni, per esempio, la campagna per la diffusione del libro, condotta dalla « Fiera Letteraria », con un intervento diretto su un problema editoriale e di mercato. Giusto. Senonché la « Fiera » intende agire per la divulgazione del già fatto: i critici cinematografici intendono contribuire ad un da farsi, cioè intervengono, con auspici e sollecitazioni, sul processo di formazione di un indirizzo non solo produttivistico ma anche creativo. Discutendo l'affermazione dello Charensol onde poteva pensarsi che « l'absence du sens du cinéma soit une des caractéristiques de l'italien », il Ferrata opina: « Il dono cinematografico da raggiungere, per ora, è l'intenzione. L'intenzione fattiva, che interrompa in qualche modo il vuoto », poiché « potrà succedere nel cinematografo italiano quel che si sente succederà nel romanzo. Nessuno può negare a questo nostro popolo delle vergini masse di sentimento. La chiave del problema, è trovar degli artisti abbastanza umani da amar l'arte di "personaggi" e abbastanza inumani da battere vie originali senz'abbandonarsi alla pigra, sterile facilità ».

Qui, è chiaro, non c'è più il critico che lavora in una zona puramente « letteraria », o meglio, puramente « estetica ». C'è il critico che interviene su di un terreno concreto, su dei fatti; e si avverte nelle sue parole come una risonanza gobettiana. In tale senso, e in tale direzione, il Ferrata, pur non indulgendo alle facilità e alle contraddizioni di *Sole,* trae, da una critica assai severa del film di Blasetti, la constatazione di un merito: il merito, che *Sole* ha, « di riconoscere la necessità di partenza dal tipo internazionale », « il germe d'una liberazione dai detestabili *poncifs* nostrani ». E che cosa vuol dire opporsi in tal modo tanto al cosmopolitismo che al folklorismo, se non l'auspicare un cinema nazionale?

Sole è la prima realizzazione pratica del gruppo raccolto attorno a « Cinematografo » di Alessandro Blasetti, ed è certo la prima di quelle serie di opere che cercheranno, tra il 1930 e il 1934, cioè fino alla concentrazione cinecittadinesca, di rinnovare profondamente il cinema italiano, addirittura di fare per la prima volta un cinema italiano culturalmente impegnato, artisticamente valido, autentico e sentito.

Sono largamente note le condizioni di estrema precarietà in cui versò la produzione italiana dopo il crollo dell'UCI, ed è risaputo che tali condizioni si prolungarono per quasi un decennio, né valsero a riscattarle i tentativi di rifare il film storico d'accezione cabiriesca, o d'insistere nel cinema dannunziano e dambriano.

Ad una situazione siffatta, di restrizione produttiva, esodo di cineasti e routine dei sopravvissuti, inevitabilmente corrisponde una carenza di pubblicazioni legate a interessi industriali, di produzione, distribuzione e noleggio; di quelle pubblicazioni, cioè, di tra il pubblicitario e l'encomiastico che, per il loro rivolgere l'attenzione quasi esclusivamente alla valutazione del film in funzione del successo spettacolare e finanziario, costituiscono documenti preziosi, spesso insostituibili, di un aspetto fondamentale della vita, e quindi della cronistoria e storia, del cinema.

« Cinemalia » e « Cinematografo »

In quegli anni, l'unico tentativo degno di nota che cerchi di apportare qualche impulso o novità in questo settore della pubblicistica cinematografica è, dal 1928 in avanti, quello di « Cinemalia », rivista che si presenta con il programma di essere un « Photoplay » o un « Picturegoer », o magari un « Cinéa-Ciné », ha anche qualche velleità d'ambizione culturale, se si qualifica « rassegna d'arte cinematografica ». Ciononostante, sebbene pubblichi di quando in quando qualche articolo estroso e stravagante di A. G. Bragaglia, o accetti di rilanciare qualche polemica di Henry Furst contro l'artisticità del cinema, o dia qualche notizia attendibile delle cinematografie straniere, il tono di « Cinemalia » rimane quello della constatazione spettacolare, del controllo della piacevolezza o meno del film. Il suo critico, Francesco Mannelli, di quando in quando ha osservazioni non banali, specie sulla natura dei film hollywoodiani, dei quali constata il carattere ideologico, e la completa improbabilità come documento di rappresentazione di una realtà sociale; ma, toltane questa, e poche altre eccezioni, « Cinemalia » resta semplicemente indicativa di un gusto spettacolare e commerciale filisteo assai, la registrazione, approssimativa e fallace perché acritica, delle predilezioni, dell'estetica del « mi piace, non mi piace », degli spettatori delle sale di prima visione di Milano e di Roma. Col che si pone agli antipodi di « Cinematografo », pur esso inteso a prendere posizione sulla crisi della produzione. Per esempio se la polemica di « Cinemalia » contro l'invadenza e lo strapotere dei film hollywoodiani sugli schemi italiani si conclude con la proposta d'una concentrazione industriale, d'un « fronte unico europeo » capace di produrre un « film internazionale », la stessa polemica, in « Cinematografo », porta invece a volere un rinnovamento profondo del cinema italiano, una ripresa industriale, non solo, ma la fondazione di una nuova cinematografia, la nascita di un film artistico e non mercantile, legato ai problemi della vita, non alla tematica della letteratura, e del cinema, di « confezione ». Mentre « Cinemalia » loda persino *Il carnevale di Nizza* di Mario Almirante, « Cinematografo », e sia pur con rozze discontinuità di livello, e con delle approssimazioni culturali manchevoli per difetto, s'impegna, criticamente, su posizioni di cultura.

Il gruppo di Alessandro Blasetti

La polemica di « Cinematografo » è indirizzata anzitutto sul terreno della pratica, in favore di un rinnovamento espressivo e tematico del cinema italiano, in contrasto aperto con lo stanco cinematografo *vieux-style*. Il suo tono è sovente acceso di sciovinismo, non di rado vi risuonano richiami al fascismo, ma quel che alla fine prevale, è una schietta, confusa ma impulsiva e generosa ricerca di carattere nazionale, inclinata verso un sociologismo populista. Pur occupandosi di problemi tecnici, e di quesiti di linguaggio, di « cinema vero », d'una linguistica che batta in breccia la retorica del vecchio eloquio del cinema muto italiano prima maniera, la sua attenzione si rivolge in primo luogo al carattere del film, a quel che un film dice o non dice, afferma o nega: insomma, bada alla « posizione » del film, oltreché alla « fattura ». Fa così, nei modi suoi, una polemica che tende ad una accezione realistica, un poco sulla scorta della *Neue Sachlichkeit,* e molto del realismo del film sovietico. Se pur privo di un indirizzo unitario, preciso (del gruppo fanno parte puristi e contenutisti, formalisti e realisti, nazionalisti e anarcosocialisti, alla rinfusa), se pur incline a sperimentare anche certe forme oltranziste di avanguardismo, come sta a testimoniare la sceneggiatura di un frammento dell'*Ulisse* di Joyce, « Cinematografo », per penna di molti suoi collaboratori, e soprattutto di Mario

Serandrei, asserisce l'autenticità, la freschezza, la veridicità, in senso realistico: il suo critico romano afferma, per esempio, che il film sovietico di Jakov Protazanov *L'isola della morte* « è un film che dice parole nuove di verità ai nostri spiriti stancati da troppe artificiosità teatrali e letterarie »; loda *Gli avventurieri del mare* di Howard Higgins perché « la produzione americana tende sempre più alla standardizzazione, prendendo a modello pochi tipi di film, a ricetta internazionale. E' per questo che vediamo con la massima simpatia un film che sia « americano » non solo per nascita, ma anche per contenuto, nello spirito. Higgins ricorda Jack London. Senso di realtà in quasi tutte le scene — una certa artificiosità nei quadri della bettola — ed efficacia drammatica ottenuta con semplicità di mezzi. Ecco un film, dunque, che ha la sua ragione d'essere »; definisce Marcel L'Herbier « dilettante di sensazioni » (« Dinnanzi alla realtà — e sia questa un viso umano o una natura morta — egli si pone con un atteggiamento di curiosità frenetica e, indifferente per i contenuti ed i significati, si limita a una vera e propria orgia ammirativa delle pure forme ») e contrappone all'« avanguardismo freddo e privo di spontaneità » di *Notti di principi,* la vitalità di un film sovietico, *Caino* di Petrov-Bytov, « aspro e forte, dalle tinte crude e contrastate, pieno di ingenuità tecniche, ma vibrante di vita, di forza, di verità, di pathos tragico ». I riferimenti culturali ed artistici di maggior rilievo di « Cinematografo » vanno così al film sovietico, agli esemplari autentici di cinema americano, e a G. W. Pabst, che Mario Olivieri, in un suo saggio, considera « derivazione diretta di Wedekind e di Strindberg, contemporaneo di Grosz e di Freud », « colui che chiude il periodo filosofico, sociale, fantastico, misterioso, diabolico dominato dall'espressionismo, del cinema tedesco, e lo orienta decisamente verso le ricerche di carattere, lo studio dei costumi, la psicologia ». « Cinematografo » dunque, nella storia del cinema italiano, e della critica cinematografica italiana, va considerato come assertore di una tendenza o aspirazione ad una forma specifica di realismo critico, anche se con il suo ingenuo pragmatismo, il suo attivismo affidato alla spontaneità, e rispecchiato dalla sua parola d'ordine « fede, azione, volontà, giovinezza », con il suo culturalismo a tentoni e il gusto della polemica d'istinto, lo si possa ritenere un fenomeno di tardo, epigonico vocianesimo, specie per la parte che vi ebbe la tendenza a risolvere il problema della rinascita del cinema italiano in senso nazionalistico o strapaesano, e che si manifestò con le proposte di Ruggero Orlando di trarre un film dall'*Eneide* « più e meglio di quanto hanno fatto i tedeschi con i *Nibelunghi* », con la presa di posizione di Celso Maria Garatti onde al cinema *vieux-style* (« la mano alla tenda di velluto nero e il bocchino chilometrico fra le labbra piegate a parentesi », « gli occhi stralunati in faccia alla luna e ai tramonti ») andava contrapposto in primo luogo « il film di esaltazione eroica della terra e della stirpe », con gli articoli di Mariani dell'Anguillara, chiari segni premonitori di *Scipione l'Africano.*

Nonostante questa molteplicità interna di posizioni, nonostante il coacervo di interessi culturali, politici ed umani spesso assai diversi tra loro, se non proprio contraddittori o contrastanti, « Cinematografo » ha un carattere militante che gli consente di tentare strade nuove, e soprattutto di impostare il dilemma del rinnovamento sostanziale del cinema italiano. E se a questo dilemma le risposte che dà sono molteplici (come si può anche scorgere dalle critiche di Mario Serandrei d'un lato e di Umberto Maselli dall'altro, e anche del loro primo tentativo di sistemazione dei « classici », rispettivamente con *I cineasti celebri* e *I grandi films*), l'attività pratica del gruppo induce a pensare ch'esso condivida, programmaticamente, quanto osserva Serandrei del Murnau di *Tabù*: « Aveva capito i tempi nuovi, il "rinnovarsi o morire" che incombe sul cinematografo. Aveva cominciato a

capire che questo deve essere esperienza dolorosa, interesse di fatti, essenzialità, documento bruciante di vita, sincerità, ricerca delle verità psicologiche le più interessanti, le più umane ». In molti dei film realizzati dipoi dai cineasti di « Cinematografo », Alessandro Blasetti (da *Terra Madre* a *Quattro passi tra le nuvole*), Ferdinando Maria Poggioli (*Sissignora*), Mario Baffico (*Montevergine, Mare*), Raffaello Matarazzo (*Treno popolare*), Aldo Vergano (*Il sole sorge ancora*), saranno chiaramente riscontrabili i segni residui, gli echi, ed anche i limiti, le condizionature, delle polemiche, delle ricerche, degli esperimenti e delle sistemazioni critiche degli anni 1927-'30.

Dalla « Fiera » all'« Italia Letteraria »

La continua contaminazione tra gusto purista, di derivazione rondista, e insofferenza moralistica ed umana, tra distacco ed impegno, tra ricerca estetica e sociologismo, che rimano uno dei tratti caratteristici della critica cinematografica italiana di questo periodo, si manifesta con bella chiarezza nella continuità della « Fiera Letteraria » e dell'« Italia Letteraria ». Qui, nell'attività critica oscillante, sempre dibattuta tra i richiami del gusto personale e l'esigenza di un inquadramento metodologico, tra il piacere della visione e la responsabilità di un intervento critico diretto, tra il calmo riconoscimento dei valori estetici e la vivacità, magari la stizza, di una insofferenza polemica, di Alberto Cecchi, di Raffaello Matarazzo, di Emilio Cecchi e di Nicola Chiaromonte, è percepibile una lenta e graduale spontanea evoluzione verso il sociologismo, quel sociologismo che poi sarà una delle preoccupazioni maggiori della critica di Giacomo Debenedetti, di Rudolf Arnheim, e di molti scrittori di « Cinema » prima serie.
La vicenda dei critici della « Fiera Letteraria »-« Italia Letteraria » è, in considerevole parte, la vicenda della ventura di una ricerca, di una speculazione critica, tendenzialmente portata ad isolarsi nella contemplazione estetistica, nella letterarietà di una critica sulla qualità, e continuamente insidiata ed attratta dal fermento realistico degli esemplari migliori del sentimento poetico cinematografico, dai richiami di una situazione che non consente l'isolamento ideale di una « critica per la critica ». Di qui il suo procedere per varie strade, l'accettare e poi rifiutare talune tesi, il lasciarsi guidare dall'accavallarsi disordinato delle opere sullo schermo, e il reagirvi ora con le risorse dell'educazione letteraria, ora con quelle dell'intenzionalità polemica, oppure con quelle di un richiamo all'intelligenza, di tra sconfortato e irato. E' una vicenda, codesta, che pur con l'attivo di qualche smagliante successo, si conclude con una alterazione interna, ed una trasmutazione. Difatti da un lato non può condurre che al salvataggio di qualche isola di lirismo, di alcuni folgoranti frammenti, al plauso riservato a qualche opera d'eccezionale finezza, e dall'altro ad un massacro reiterato o insistente, condotto in nome delle ragioni dell'estetica: massacro che, rivelandosi alla lunga insostenibile, termina con il generare delusione e scetticismo, la negazione dell'artisticità del cinema, e il riconsiderare il cinema sotto una nuova luce, tendenzialmente sociologistica.

Alberto Cecchi

Uno dei momenti migliori di questa fase si riassume nell'esegetica di Alberto Cecchi, che è quella che porta più innanzi, in quegli anni, le esigenze di una critica mirante alla purezza della qualità. Continuando l'impostazione data dal Gadda alla rubrica *Cinelandia,* Alberto Cecchi, dall'aprile 1929 al luglio 1030, con la sua critica raffinata, sottile, squisita, delicatamente scettica, reagisce con grande vivacità di temperamento al

La passione di Giovanna D'Arco di Carl Theodor Dreyer ▷

susseguirsi dei film, mirando diritto al loro valore artistico, e ad esso soltanto. E lo accetta o rifiuta, riconosce o nega, codesto valore, in termini soprattutto di liricità, rimanendo nella posizione di considerare il film non già anche come spettacolo, ma invece essenzialmente al di fuori dello spettacolo, e di ricercarvi, fors'ancor più che lo stile, l'intima coerenza del mondo poetico, l'irrepetibile mondo espressivo. Filorondista conseguente, Alberto Cecchi rimane isolato in un suo osservatorio personale proprio mentre scrittori come Filippo Sacchi e Mario Gromo scendono ad impegnarsi nella critica quotidiana sul « Corriere della Sera » e sulla « Stampa », si rivolgono, e in qualità di uomini di cultura, ad un largo pubblico.

Di questa critica di Alberto Cecchi, che alla fine si risolve in una serie di constatazioni, va detto che risulta quasi sempre dotata di constatazioni esatte: di un film il critico coglie sempre con acutezza il come, il segno distintivo, il carattere preminente; il suo gusto educato, esigente, alimentato da eccellenti letture, lo porta a scegliere con sicurezza, nella produzione che via via gli si presenta, quegli esemplari di un cinema di valori, che dipoi la storiografia e la saggistica convalideranno, *Giovanna d'Arco* di Dreyer, *Il vento* di Sjöstrom, *Primo amore* di Fejos, *Sole* di Blasetti, *Sinfonia nuziale* di Stroheim, con analisi strutturali e di carattere, assai fini ed acute. Poesia è il termine che più frequentemente ricorre nelle critiche di Alberto Cecchi (« Il sentimento d'orrore, il senso di fatalità e di destino che dà l'oppressione nel *Vento* non è privo di effetto lirico. La malinconia severa che spira da questo film profondamente triste è significativa e poetica »; nella *Giovanna d'Arco* « La poesia e la commozione sono raggiunte a forza quasi di crudeltà e di realismo »; « La mescolanza di cinismo e di compassione, di cattiveria e di bontà, di incredulità e di speranza, che sono particolari alle creature oggi viventi sono assai bene rese in questo film, *Il primo amore,* nel quale sono date col metodo indiretto e a contrasto. La poesia del film è delicatamente sorgente dalla banalità e dalla brutalità »; « L'impegno artistico di Stroheim è tutto dove mira contemporaneamente all'analisi e alla poesia »), la sua pietra di paragone; ma non minore, e non disgiunta dalla richiesta di poesia è l'esigenza del veritiero, dell'autentico, insomma del rispecchiamento di una realtà: con *Sole,* scrive Alberto Cecchi, « per la prima volta in un film fatto in casa, non ci sono italiani di maniera... per la prima volta in Italia i varii tipi sono stati resi con gusto e saggezza: i villani sono villani davvero, i lavoratori lavoratori, la palude palude, e il clima è quello umido, nebbioso, delle Pontine, con i suoi acquitrini e le sue bufale. L'incanto malsano di quei luoghi è reso alla perfezione, e il paese intero dove si svolge una parte dell'azione è un paese dei nostri, con le sue osterie, le sue mura annerite, la sua umiltà pittoresca ».

Risultati non dissimili ottiene il critico allorché si lascia guidare da certe sue predilezioni letterarie, in particolare da Stevenson e da Conrad. In questa zona più personale del suo lavoro, anche se non sempre si ha coincidenza tra i risultati delle predilezioni ed una eventuale posizione critica sul valore artistico in assoluto, non si scade mai nell'*à propos,* nella divagazione narcisistica e pretestuosa: la poetica per così dire privata di Alberto Cecchi, in sostanza non troppo dissimile da quella di Gadda, è coinvolta nel clima di certa narrativa, e soprattutto di certa novellistica di quegli anni; sicché il critico annota ed approva, di *Ombre bianche* di Van Dyke, « lo slancio verso la semplicità e la sanità della vita elementare e marina »; la discrezione, il rispetto della verosimiglianza, la plausibilità e delicatezza di *Un dramma a sedici anni* di R. Loewenbein; la seconda parte di *La canzone dei lupi* di Victor Fleming, « piena di freschezza silvestre, che ha l'incanto della vita libera e la saggia persuasione della

vita familiare, l'amore all'avventura e alla donna, l'invito al viaggio e al focolare »; « la prudenza, la meditazione, la discrezione » di un inglese, dickensiano *Nido senza sole;* le « cose delicate e intelligenti » di *Show Boat*. Facile quindi capire come al suo temperamento delicato, alla sua educazione letteraria raffinata, riescano inaccettabili i film mercantili: come gli sia agevole, immediato, smontarne la meccanicità, l'adulterazione (polverizzazione dei film di George Hill e René Hervil), com'egli sia avversario risoluto della retorica (stroncatura di *Tradimento* di Milestone), del manierismo (riserve a *I quattro diavoli* di Murnau), del didascalismo moralista (netto rifiuto di *Le colpe dei padri* di Ludwig Berger), dell'inverosimiglianza (negazione di *La stella della fortuna* di Borzage), dell'assenza di inevitabilità (a *Una donna nella luna* di Lang « c'è da fare una sola obiezione, ma talmente grave da accoppare il film: perché simili avvenimenti accadessero, non c'era bisogno di andare nella luna. Per mettere in campo l'ignoto, il misterioso, tocca avere il genio di Edgardo Poe, la fantasia di Sardou non basta »); e infine come gli risulti insopportabile il divismo (la Garbo della *Donna misteriosa* di Niblo stroncata perché « femminuccia appiccicosa, viziata dalla sicurezza di essere afrodisiaca, posatrice, insistente, noiosa »; lodata la Swanson dell'*Intrusa* di Goldwin perché « una volta tanto non è una *flapper* o una *vamp*, ma una creatura autentica »). Tale è l'esigenza di veridicità di Alberto Cecchi, ch'egli giunge a stroncare, seccamente e radicalmente, nel 1929, un antisovietico *La vergine rossa* con Lya de Putti e Don Alvarado, per la sua bruttezza e le sue « marchiane panzane ».

Gusto intimista delicato e sensibile, attrazione degli *ailleurs* e nostalgia naturista fanno in definitiva dell'Alberto Cecchi critico cinematografico un sottile, patetico, aristocratico crepuscolare, spesso incline ad una poetica populista (a proposito di *Primo amore* di Fejos; « Si tratta di un buon film. E' già una bella cosa che gli Americani abbiano compreso, e da certo tempo vi insistano, che il gran mondo, il lusso, il vizio "dorato" e così via, debbono far luogo alla vita comune, quella di tutti gli uomini e di tutti i giorni. Che gli Americani si siano accorti di quanto dolorosamente bello e buono sia il lavoro, e tutto quello che la parola tira con sé, di quanto sia più interessante un uomo che fatica e guadagna anzi che godersela e spendere, è una cosa della quale va ringraziata la Dea che presiede all'Arte Cinematografica »), ma pur sempre un critico individualista, « letterato ». Il suo problema fondamentale rimane sempre ed esclusivamente quello della coincidenza tra il film e la sua personale valutazione estetica, nei termini esclusivi del suo gusto e della ricerca di una *speciem aeternitatis*. Nella sua critica, il pubblico non esiste. La sola volta che gli avvenga di toccare il problema dello spettatore, è per opinare che « giunto al livello d'arte al cinema tocchi la sorte del teatro: dissidio tra giudizio di pubblico o di intellettuali e giudizio di popolo ». Nel dissidio, la sua posizione è semplice: « Tra poco ci toccherà ricominciare con le male parole ».

Raffaello Matarazzo

Con molta finezza in meno, con un'educazione letteraria assai più sommaria al confronto, ma con una informazione specifica più circostanziata (conosce gli scritti del Moussinac, il punto di vista dei cineasti sovietici), Raffaello Matarazzo porta nell'« Italia Letteraria », dal febbraio 1931 in avanti, un poco del fermento di rinnovamento e di rottura, del gusto di contaminare deliberatamente la purezza « artistica » del cinema con elementi direttamente tratti dalla vita reale, insomma un poco della polemica del gruppo dal quale proviene, quello di « Cinematografo ». La letterarietà

della sede probabilmente contribuisce a che egli si adegui ad esigenze di poesia e di tenuta di stile; nondimeno cerca di conciliarle con la poetica realista-populista, affermando che « il cinematografo è la antiretorica per eccellenza, non chiedendo alimento e vita che alla semplicità, all'umanità », e che, per esempio, « i film storici li ammettiamo solo se fatti alla maniera dei russi, con lo scopo di dare cioè una interpretazione moderna del passato; ficcare gli occhi nella storia, insomma, unicamente per criticarla, mai presentandola come spettacolo nella speranza di sedurre il pubblico con scene a grande effetto, con drammoni tremendi che scoppiano come folgori sulla innocente pellicola ».

Giusta queste opinioni, il Matarazzo rifiuta l'Emil Jannings dell'*Angelo azzurro* (« I drammi di Emil Jannings, giunti alla fine, si risolvono tutti in drammi personalissimi che riguardano solo lui e basta. Non dà fastidio a nessuno e i suoi drammi non dicono niente »), stronca *Tarakanova* di Raymond Bernard e *Il grande sentiero* di Raoul Walsh, loda i sovietici *Cadavere vivente* di Ozep e *Il paese del peccato* di Olga Preobragenskaia, approva *Gli eroi del deserto* di William Wyler (« Dà piacere scoprire dell'intelligenza vera in un americano nuovo », il cui tono documentario gli pare vada accostato a quello della scuola sovietica), e soprattutto si dilunga sul Chaplin delle *Luci della città,* sul Clair di *Sotto i tetti di Parigi,* sul Camerini di *Rotaie,* sul Vidor di *Allelujah!* L'edizione italiana della *Strada senza gioia* di Pabst, *L'ammaliatrice,* gli pare « lo scempio di un'autentica opera d'arte ».

Quando, poco dopo, Matarazzo passa alla regìa, con un tentativo populista condotto un poco sull'esempio dei film di periferia di Clair e dell'intimismo di Camerini, *Treno popolare,* cerca di tradurre in pratica creativa questi concetti, mira al semplice, all'autentico, all'umano. Ma sarà tosto fagocitato dalla macchina della produzione, e si dedicherà al film d'appendice (continuando però ad affermare la validità della sua posizione, e ritenendola coerente con le sue precedenti posizioni critiche). E dall'ottobre 1931, critico cinematografico dell'« Italia Letteraria » sarà Emilio Cecchi.

Emilio Cecchi

Il « problema della qualità » che, come s'è visto, è prevalente in questi anni, tanto nella saggistica che nella critica e nella cronaca, è anche, ovviamente, e con maggior rilievo, prevalente nella critica cinematografica di Emilio Cecchi. Era stato, a detta di Renato Serra, il problema caratteristico e distintivo dello scrittore fin dagli esordi: passò, affinato e illeggiadrito dalla esperienza della « Ronda », anche nella sua critica cinematografica.

Nella critica cinematografica, Emilio Cecchi porta avanti un elemento ch'era stato comune a Piero Gadda, ad Alberto Cecchi, a Guglielmo Alberti, ne aveva anzi costituito l'apporto basilare: costantemente sorvegliato da un gusto vigile e fine, sempre sotto la protezione di un arco di colte rispondenze letterarie, il critico mette in movimento un processo di giudizio rigoroso, severo, esigente assai. Sarà sempre un giudizio sul metro estetico, la ricerca di un'armonia, di una compiutezza dalla quale venga una definita, e definitiva, risonanza lirica; ma sarà ancora, quasi sempre, un giudizio legato alla predisposizione della semplicità, della schiettezza, dell'antiletterarietà, dell'ispirazione poetica sensibile e fresca. L'avvertenza del Cecchi degli anni della « Ronda », onde la vera critica, a parer suo, « nasce e non può nascere che da una facoltà d'alto riposo sensitivo, e di placido, sovrano interesse umano », viene ad essere un poco scompigliata dal premere della vita quotidiana. C'è un tipico elzeviro suo che, di riflesso, a posteriori, chiarisce le più intime ragioni di

avvio della critica cinematografica, ed è *Cinematografi poveri,* dov'egli confessa la sua passione, in fondo romantica, per le piccole sale di periferia, dove c'è « l'interesse di rivedere le opere come allontanate nel tempo, divulgate, smontate dalla pretenziosa cornice della novità; ma spesso, in quest'edizione inadorna, arricchite, chi sa come, da un accento più cordiale, nobilitate d'una più sottile doratura, d'una leggiadria aerea, antica, classica. Un vecchio lavoro di Keaton, di Chaplin, di Stroheim, magari con la pellicola bucherellata: ma è come vino di grotta, è come un testo in stampa aldina », quelle piccole sale di periferia dove « fra quelle pareti macchiate d'umido, fregiate alla *liberty,* si distingue meglio che altrove cosa vivrà o non vivrà, il vero dal falso », e infine « s'unisca la contagiosa innocenza degli spettatori, quel loro istinto della realtà, che non tollera i soprusi di pacchianeria ai quali si piega docilmente il pubblico di mezza tacca. Il popolo capisce e giudica quasi sempre sicuro; ed è gran risorsa pagarsi ogni tanto un biglietto d'ammissione fra chi intende ». Qui trovi, distillati pressoché allo stato puro, gli elementi basilari del rondismo; ma son già incrinati da una vena di problematica umana. E' chiaro, in questi termini, sulla base di questa inclinazione, di questa predisposizione, che cosa diventi per Emilio Cecchi il « problema della qualità » allorché gli subentra, nella pratica del lavoro critico, la riflessione, la necessità della formulazione di un giudizio. La sua prima critica cinematografica, a *Tabù* di Murnau, è assai indicativa al riguardo: di *Tabù* lo infastidiscono oltremodo i tratti gratuiti, il dilettantismo, il gusto dei *pretesti*, l'adeguarsi, intellettualistico ed estetizzante, a ricorsi plastici o figurativi; ma, soggiunge, « d'un difetto capitale il Murnau era tuttavia venuto liberandosi in America, la predilezione per un monumentalismo letterario... Il Rotha non vorrà tener conto al Murnau d'aver imparato a toccare la realtà d'un tratto più leggero. Per noi, invece, è guadagno ragguardevole, e forse dovuto proprio all'influsso americano ».

Poiché la suggestione lirica, il risultato poetico alto e sostenuto rimangono le massime esigenze che Emilio Cecchi pone al film, a paragone di *Ombre bianche, Tabù* non gli regge all'esame: la « serie di magnifici *pretesti* cinematografici ritarda e raffredda il dramma; ne disturba quella natura oscura e quasi sovrannaturale che in *Ombre bianche* riusciva a salvarsi dagli abbracci d'un romanticismo un po' alla carlona. Perché in *Ombre bianche* non si perdeva mai il ritmo e il movimento; e questi contano più di metà buona nella vitalità d'una produzione cinematografica »; « Se si ripensano le fanciulle nuotanti sott'acqua, in *Ombre bianche,* si capisce di non poter fare neanche il paragone, quanto a risultato di poesia »: sicché, « nel complesso, si tratta di un lavoro molto notevole, ma non addirittura eccezionale ».

Si comprenderà come, con siffatti presupposti d'esigenza, pochi film, e pochi attori, possano resistere all'analisi di Emilio Cecchi; e difatti, eccezion fatta per le opere di Buster Keaton, la conclusione di queste recensioni è sempre negativa. A ciò s'aggiunga, e in non trascurabile misura, che, a mano a mano, più che da critico estetico o di gusto privato, Emilio Cecchi comincia a parlare col tono del *producer:* il suo piglio si fa di tra militante ed esortativo, l'analisi si dilunga sulla strutturistica, le osservazioni, specie nel caso dei film di Blasetti e di Camerini, finiscono con il diventare consigli, ammonimenti, sollecitazioni.

In queste condizioni, riafferma i suoi diritti, non solo riaffiora ma addirittura si impone il gusto del frammento, del brano compiuto, del momento riuscito, della *qualità* colta per sprazzi e attimi. Ma neppure l'inventario dei pregi e dei difetti, la definizione della struttura e il suo collaudo sul metro della qualità, se pur non consente l'indagine a fondo del mondo artistico e morale del film, riesce ad eliminare l'esigenza di un tono umano

e schietto. Se la critica a *Ben Hur* può essere assunta come modello frammentistico (« La storia, l'intreccio, lo scenario sono al disotto della discussione, ma in questa macchina spettacolosa, è facile isolare le due parti che valgono dal punto di vista che ci importa: la battaglia navale e, infinitamente superiore, la corsa delle quadrighe... (qui) il Niblo, limitatamente a questo genere coreografico, si rivela direttore formidabile »), quella a *Disonorata* di von Sternberg batte, tramite l'analisi dello stile, sul mondo sostanziale, umano: del film, dice il critico, « poco v'è da portare all'attivo »: « la Dietrich riprende i suoi modi più acri, mescolandoli a romanticismi da far cascare le braccia... tocchi or d'un verismo eccessivo, or d'un romanticismo stuccoso, che sovraccaricano la recitazione, la compromettono di continuo; ci tengono di continuo sospesi tra l'ilarità e un senso, un sospetto, di disgusto », e von Sternberg « non riesce che a confermare certi meriti conosciuti; una natura d'americano formatosi alla scuola tedesca, e iniziato dallo Stroheim e da Jannings ad un amore del losco, del sordido, dal quale non si può più liberare ».

Ma le analisi più dettagliate ed esaurienti, Emilio Cecchi le dedica ai film italiani. Il suo proposito fondamentale è quello di polemizzare in pro di un innalzamento del livello medio della produzione, cioè della riuscita di film strutturalmente, linguisticamente corretti (« cinematografici in senso assoluto »), non banali, con qualche punta d'eccezione, alcuni film « un po' più coraggiosi ». Di qui il suo invito ai registi italiani a « dare di più, non più limitandosi ad esprimere favole piacenti ma un po' scolorite, ma ispirandosi a realtà vive, ad affetti e contrasti veramente umani ». Ma, seppur questo richiamo alla realtà e all'umanità costituisca una impegnativa affermazione di principio, l'esegetica di Emilio Cecchi sui film italiani, col suo tono produceristico, è quasi tutta centrata sull'analisi della fattura dell'opera, anche se l'esame non si appunta direttamente sulla struttura, ma vi giunge tramite l'analisi del mondo poetico del regista (in *Figaro* di Camerini « la tenuità della trama, lo spirito nel quale si effettuava la rievocazione ottocentesca, generalmente hanno avuto l'effetto d'indurre a un'insistenza, a un compiacimento descrittivo, che ritardano il racconto... c'è una quantità di particolari preziosi ma insignificanti »; in *Palio* di Blasetti « non c'è stato senso del limite; né scelta abbastanza rigorosa della sostanza espressiva, e di quella ch'era da lasciar da parte »).

Anche se in seguito Emilio Cecchi farà critica cinematografica solo occasionalmente (qualche articolo sul cinema americano, su Capra in particolar modo; una rubrica solo dopo il '45, su « Mercurio », e per breve tempo), la cultura cinematografica gli è debitrice di un meritorio lavoro: la sua finissima saggistica su Buster Keaton.

Di Buster Keaton, dotatissimo attore-creatore, la critica cinematografica si occupa non poco, in quegli anni; ma nessuno quanto Emilio Cecchi ne indaga l'opera e i risultati, ne intende la poetica vitalità, ne coglie il significato della fantasia, e sa indicare le radici storiche e sociali di quell'arte apparentemente tanto incontrollata ed astratta. La recensione di *Guerriero* sull'« Italia Letteraria » del 1° novembre 1931, a Emilio Cecchi serve da punto di partenza per un discorso saggistico vero e proprio, per un esatto profilo della ventura keatoniana (« la sua carriera è tutta una avventurosa alternativa d'alti e di bassi, di geniali illuminazioni e di sforzi e trucchi di mestiere »), una precisa individuazione della ragione della discontinuità (« ondeggia spesso tra il capolavoro e il rabbercio. Non sa rinunciare, astenersi. Accetta scenari comuni e sconquassati, dai quali riesce a tirar fuori quanto a nessun altro riuscirebbe: ma a che prezzo! »), e a precisare la fonte dell'arte del Keaton nella sua origine contadina, nella sua provenienza da una America provinciale, di *farmers:* « E' anche da codesta

natura popolaresca che gli proviene la maniera del racconto arioso, snodato, illogico, e tuttavia coerentissimo, un tocco insuperabile per potenza di evocazione nei motivi di vita rustica. La poesia della campagna americana, la spacconeria pioniera, le bizzarrie dell'avventura, ho paura che poche volte siano state espresse meglio che in certi film di Keaton ».

Interessato sovrattutto alle doti di fantasia di Keaton, all'attore Emilio Cecchi dedica poi altri due scritti, un organico saggio, *Buster Keaton* (apparso su « Scenario » nell'aprile 1932), e un elzeviro, *Crepuscolo di un mimo,* incluso in *Corse al trotto vecchie e nuove;* e son quanto di meglio sia stato scritto su Buster Keaton in quel periodo, e non solo in Italia. Dovran poi passare quasi venticinque anni, affinché il nome del grande attore riappaia nella letteratura cinematografica italiana, con quell'importante articolo di Umberto Barbaro (*Un film sulla vita di Buster Keaton,* in « l'Unità », 17 agosto 1956) che avanza una nuova e, a parere nostro, assai veridica e giusta interpretazione dell'arte keatoniana.

Nel suo saggio *Buster Keaton,* Emilio Cecchi osserva quanto sia da tener presente che « come ogni critica esordiente e immatura, la critica cinematografica è prevalentemente "letteraria": inclinata cioè a interpretare i modi d'espressione e gli effetti caratteristici del cinematografo, in termini che meglio si convengono alle opere della letteratura ». E' palese in questa constatazione una sorta di invito all'elaborazione di una critica cinematografica specifica, autonoma nella terminologia e nel sistema di analisi, l'esortazione a cogliere quel che allo scrittore pare specifico del cinema: il ritmo, la visività. Praticando in modo ricco e consapevole la critica cinematografica « letteraria », Emilio Cecchi la mette in crisi, la invita ad orientarsi verso lo « specifico filmico », ch'egli però non concepisce come mera riduzione del film ai suoi elementi linguistici: sarà compito, questo, più tardi, dei suoi epigoni orientati verso il formalismo funzionalista.

In questi anni, Emilio Cecchi intende i problemi del linguaggio soprattutto sotto il profilo della coerenza autonoma: per lui cinema « cinematografico » di contro a « teatrale » significa non soltanto ritmo, movimento, ma anche, se non soprattutto, antimanierismo. Onde la sua inclinazione per il documentario, il dramma umano in ambienti reali, che cercherà di esprimersi nella produzione di *Acciaio* di Ruttman e Soldati, film ch'è una sorta di manifesto delle concezione cinematografiche sue (e il cui insuccesso sul piano artistico, frutto di una intima contraddizione, getta qualche schiarimento non marginale sulla posizione stessa dell'Emilio Cecchi critico cinematografico). Intanto, nel 1931, il cinema gli sembra in crisi: e non è soltanto crisi di mezzi espressivi, nel passaggio dal muto al sonoro, è crisi sostanziale: nel suo panorama *Cinema 1931,* su « Scenario », accetta soltanto *Luci della città* di Chaplin, *Allelujah!* di Vidor, *Figaro* di Camerini e due film di Buster Keaton, *Guerriero* e *Chi non cerca trova;* ma anche queste opere, a paragone di quelle che egli considera « classiche » (*Il circo* di Chaplin, *Il generale* di Keaton, *Teresa Raquin* di Feyder, *Potemkin* di Eisenstein), gli fan l'impressione « che l'organismo cinematografico respiri sempre meno liberamente, e viva ormai d'incidenze e di divagazioni ».

A voler tracciare una storia del cinema mondiale seguendone gli echi, le risonanze, i riflessi nella storia della critica cinematografica italiana, si avrebbe con tutta probabilità un quadro irriconoscibile, bizzarramente sconnesso. Vi si alternerebbero infatti la presenza dei film di valore (pochi) che, censura fascista permettendo, giunsero in Italia, e l'assenza di quelli (molti), che ne furono scrupolosamente tenuti lontani. E per contro si potrebbe constatare come la critica reagì sempre a questo stato di limitazione, a questa velleità di provincialismo restrittivo, di timore del contagio ideologico o semplicemente delle conseguenze di un prestigio

culturale ed artistico, con tentativi continui intesi a rompere lo stato di vuoto, con informazioni dall'estero, spesso frutto di esperienze dirette, ma quasi sempre affidate alle occasioni più varie, mai frutto di un'organica ricerca di studio.

L'attenzione al cinema sovietico

Va annoverato tra gli scarsi meriti culturali di « Cinemalia », nel 1928, la pubblicazione di una corrispondenza di Vinicio Paladini ove si parla diffusamente e criticamente della *Madre* di Pudovkin. Logico invece che scritti di tal genere siano più frequenti, e più sostanziosi, sulla « Fiera » e sull'« Italia Letteraria ». In tal sede, spesso si va oltre al semplice compito d'informazione, di aggiornamento, di segnalazione, per una ricerca critica più complessa. Così ad esempio la notizia di Corrado Alvaro da Berlino, nel 1929, è pressoché un profilo di storia del cinema tedesco, con una periodizzazione (periodo *hoffmanniano;* periodo mercantile, piccolo-borghese; periodo realistico) storicamente accettabile ove la si consideri non come un rigido susseguirsi di fasi, ma come un sistema mobile d'indirizzi che si compenetrano lungo una linea di evoluzione; l'informazione di Pietro Solari da Berlino circa *Verso la vita* di Ekk termina con un giudizio critico interessante e valido; così gli articoli di Massimo Campigli da Parigi sono vere e proprie analisi critiche di Clair e di Cocteau, e portano qualche luce alla comprensione di questi due registi. E' merito di Campigli, per esempio, l'aver individuato ed indicato con energia certi elementi di autentica amarezza, durezza, crudeltà talvolta, di René Clair, andando controcorrente all'immagine d'un Clair piacevole umorista *filmier,* creatore di arguti e graziosi balletti (« René Clair è amaro, e non ha cuore »), e l'aver dato notizie su quanto di autobiografico si celasse nelle fantasie del *Sang d'un Poète,* ne facesse un « diario segreto » cifrato. Su codesta via, che porta a rompere i limiti dell'isolamento culturale, si giungerà poi fino alle occasioni di scandalo politico: come avviene nel caso di una corrispondenza da Parigi di Vinicio Paladini a « Quadrivio », nel '34, in cui si parla di *Tre canti a Lenin* di Vertov in termini talmente elogiativi anche nelle implicazioni politiche, che ne conseguirono, se non andiamo errati, serie noie all'autore al suo rientro in Italia.

In una condizione di parziale chiusura culturale delle frontiere, la limitatezza, l'angustia panoramica dei bilanci, con l'anemia problematica che ne consegue, è indicativa non solo di uno stato di fatto che impedisce un serio studio (giudicare Pabst senza *Westfront,* senza *Dreigroschenoper;* von Stenberg senza *Underworld* e senza *The Docks of New York*), ma anche del come a tale situazione si reagisce, del come ci si comporta al riguardo. All'assenza, per cause censorie o mercantili, di certe opere, la critica reagisce raccogliendo e filtrando echi, cercando di scoprire di lontano il senso, la portata di una tematica e di un linguaggio che stanno a significare anche libertà d'espressione, possibilità di battere vie nuove ed inusitate. Se non si può parlare di una protesta vera e propria, esplicita, in favore della libera circolazione delle opere di cultura e d'arte (eccezion fatta per l'invocazione, d'una ingenuità perfettamente finta, di Cesare Zavattini, il quale chiede di vedere il *Dreigroschenoper* appellandosi direttamente ai censori: « Suvvia, siate buoni, questo film lo voglio proprio vedere »), una sorta di protesta indiretta si manifesta traverso l'interesse insistente e malizioso per opere e tendenze manifestamente proibite, *maudites.* Col risultato che chi i film non li può vedere, almeno sa che esistono, e che sono vietati; e sa anche quali idee propugnino, e in qual forma. Per esempio di una cinematografia vista, e *pour cause,* con fiero sospetto dalla censura fascista, quale quella sovietica,

si hanno in questi anni notizie in gran copia, informazioni diffuse, e sulla base di queste, discussioni, ripensamenti d'ogni sorta, sia sul terreno della pratica che su quello dell'estetica. I pochi film giunti in Italia, di Eggert e Taric, Protazanov e Petrov-Bytov, della Preobragenskaia e di Ozep, offrono l'occasione di un'esperienza diretta. Se manca la constatazione delle opere di maggior pregio, questi suppliscono nella misura loro consentita. Nel caso poi che i film visti all'estero siano di Pudovkin o di Eisenstein, il discorso si fa logicamente più ampio o profondo. Ma in generale, sono le informazioni che circolano, siano esse frutto di esperienze dirette, siano desunte da pubblicazioni straniere (« Close Up » soprattutto): dalle prime notizie di Filippo Sacchi, di Mario da Silva, di Solari, di Paladini si giunge ad articoli sulla stampa quotidiana, ai panorami di E. M. Margadonna (dipoi passati nell'ampio capitolo di *Cinema ieri e oggi* ch'è, nel 1932, il primo tentativo di trattazione storiografica del cinema sovietico); al capitolo di *Il cinema e le arti meccaniche* di Eugenio Giovannetti, all'ampio scritto di quest'ultimo su « Pegaso » dove si parla, tra l'altro, di *Contropiano* di Ermler e Jutkevic, ed è analizzata la partitura di Dimitri Shostakovic per *Sola* di Kosinzev e Trauberg; agli articoli della « Rivista del Cinema Educatore » e di « Intercine ». « Capire la Russia! Ecco la parola d'ordine della giovane cultura europea », scrive, nel 1930, il Margadonna su « Comoedia », in apertura di un panorama informativo, *Linea generale del cinema russo.* Ovviamente non è più, questo, lo spirito di ricerca ordinovista o barettiano, ma è pur sempre una posizione spregiudicata ed anticonformista; come spregiudicati ed anticonformisti sono gli articoli che Umberto Barbaro scrive per la « Fiera » e per l'« Italia Letteraria », trattando con assiduità fatti e figure della letteratura sovietica, e persin profilando una sorta di breve storia della letteratura sovietica, non già nell'accezione accademica di un Lo Gatto, ma con una malizia d'opposizione chiaramente percepibile.

Guglielmo Alberti

Nonostante la larga mole del lavoro di aggancio e d'informazione svolto, con franca spregiudicatezza, da molti critici tra il 1926 e il 1932, il materiale concreto che gli schermi offrono rimanendo esiguo, difficoltoso rimane lo sviluppo della critica. Ove si eccettuino le proiezioni dei primi cine club, il panorama filmistico si profila arido e scarso, a chi intenda ragionarne sul piano della cultura. Se ne ha riprova nei bilanci che Guglielmo Alberti traccia su « Pegaso »: in *Cinematografo 1929,* per esempio, si parla di *Quattro diavoli,* ovvero d'un Murnau minore, di *Giovanna d'Arco* di Dreyer, di *Primo Amore* di Fejos, di *Sole* di Blasetti e di *Ombre bianche* di Van Dyke: il resto va sotto la liquidazione della « larga categoria di film piacevoli ». In queste condizioni, l'analisi dell'Alberti non può che restringersi a qualche esatta constatazione su *Ombre bianche* visto *sub specie* letteraria, (persino con un richiamo al leopardiano *Inno ai patriarchi*) e ad un riconoscimento dell'eccezionalità della dreyeriana *Giovanna,* approfondito da un intelligente accostamente a Claudel.
Prevalentemente « letterario », il discorso dell'Alberti rientra *in toto* nella commistione, talmente tipica di questo periodo, tra ragion teorica e suggerimento dei fatti: la prima guiderebbe il critico a preferire le ragioni della stilistica, il secondo lo pone di fronte al rapporto arte-realtà. Avviene così che, partendo da una notevole confutazione dell'obiezione avanzata contro il cinema da Proust nel secondo volume del *Temps Retrouvé,* giunga ad affermare che il cinema, poiché permette, con la sua particolare tecnica, di « cogliere un nuovo aspetto della vita », « più che inseguire il magico e il meraviglioso si mostra massimamente efficiente quando investe la realtà più quotidiana ».

Nella critica di questi anni, l'opinione è diffusa assai: è comune all'Alberto Cecchi che parla di *Primo amore* e al Ferrata che riferisce di *Njù*, al Serandrei che sottolinea *L'isola della morte* e al Giovannetti che mette in risalto il potente realismo della *Madre* pudovkiniana. Dal canto suo, il Margadonna l'afferma a tutte lettere, nel 1932, parlando, nel saggio *Tendenza del cinema americano,* di « quella forma di neo-realismo o realismo integrale che si ritrova nelle sfere più significative del cinema d'oltremare », e scrivendo, in *Il realismo del cinema europeo:* « Che il realismo cinematografico sia la tendenza più vitale del cinema europeo ci sembra un fatto assodato: tutte le volte che il cinema, sdegnando la cartapesta, le corazze, gli elmi e le durlindane, ha preso contatto con la vita difficilmente ha fallito al suo scopo. La storia del cinema tedesco e del cinema russo, cioè delle due nazioni che hanno dato i maggiori contributi e le decisive esperienze, è una perentoria dimostrazione ».

E' nell'ordine delle cose che questa spinta al realismo (ad una particolare, ben determinata accezione di realismo) venga in conflitto con i dettati dell'arte, con la poetica dell'intuizionismo lirico, con la tendenza alla riduzione formale dell'opera d'arte, con la generale e diffusa tendenza del frammentismo prima e della « prosa d'arte » poi; ed è altrettanto logico che, in mancanza di un libero dibattito, e con gli assertori del realismo impediti o imbavagliati, venendo a mancare una approfondimento in sede estetica, sia frenata, e finisca con l'isterilirsi. Se di realismo si parla molto in questi anni, nella critica cinematografica italiana, è quasi sempre entro certi limiti ben determinati; l'accezione è assai diversa, per esempio, da quella che il termine assumerà più tardi, tra il 1940 e il '43.

Nell'esegetica di Guglielmo Alberti, questa sollecitazione realistica affiora di continuo, e finisce col porsi come antitesi al criterio estetico idealistico, se pur non si tratta di un'antitesi razionalmente accettata ed indagata, di una ipotesi di lavoro vera e propria, ma di un suggerimento dettato dall'inclinazione, « Verismo? Fantasia? Potrò avere delle preferenze, ma in sede estetica non posso badare che alla plausibilità della rappresentazione »: ciò dicendo, il critico introduce, difficile dire quanto *malgré lui*, il criterio del riferimento alla realtà, una nozione di verosimiglianza; e sta poi di fatto che le sue preferenze lo inducono non solo ad auspicare una culturalizzazione del cinema (« mi par chiuso il periodo di quelle semplici *beautés accidentelles...* »), a chiedere « una critica autonoma, ben fondata, soprattutto libera dagl'innumerevoli pregiudizi di tecnicismo e di estetismo », ma anche a preferire un tipo di film tendenzialmente realistico: « Blasetti, dopo aver intravisto in *Sole* l'inizio di quella che poteva essere la buona via, ci ha dato la farsa di *Nerone*. Io Petrolini lo vado a applaudire a teatro: al cinematografo vorrei andare a vedere, poniamo, un dramma paesano nelle risaie o tra le crete senesi, una vicenda di pescatori all'Elba o a Positano ». Come si vede, la polemica contro il cinema « teatrale » non va, anche nel caso dell'Alberti, nel senso del cinema « puro », « d'avanguardia »: per « specifico filmico » qui s'intende dramma umano ambientato in luoghi reali. La scelta di valori che l'Alberti fa, nelle sue *Cronache*, lo conferma: i titoli vanno da *La folla* a *Allelujah!* di Vidor e *Le luci della città.* Ma, lungi dall'esser coerente con le predilezioni, l'Alberti è, in altri casi, coerente con la poetica frammentista (difatti loda « gli accidenti di pura poesia in una tessitura deliberatamente prosastica » di *Asfalto* di Joe May), con lo stilismo formale (difatti di *Front Page* di Milestone loda soprattutto il ritmo e la « grafia sonora », sostenendo che nel film sonoro tra parola e immagine v'è lo stesso rapporto che tra parola e musica nel melodramma; e identifica il « sinfonismo » di *Cimarron* di Wesley Ruggles nella « grandiosa e abilissima scelta dei dialoghi, nello stacco delle battute, nell'intersecarsi delle linee di azione », talché il film, conclude, « tocca

all'epica per il complesso e vasto fluire dei suoi elementi, tutti prosastici, ma tutti necessari, e ciascuno al suo posto »). Anche l'Alberti, dunque, non sfugge alla contraddizione storica della critica di quegli anni.

Nicola Chiaromonte

Elementi e dati critici nuovi, aperti ad uno sviluppo sostanziale, appaiono nelle critiche che, dal giugno 1932 in avanti, pubblica sull'« Italia letteraria » Nicola Chiaromonte. La individuazione del carattere culturale del film, cioè del come e quanto un film possa far parte di una civiltà (poiché, egli dice, « la prima ed essenziale collaboratrice di ogni grande arte è la civiltà »), carattere ch'era stato compreso già dal Ferrata, e che aveva avuto qualche applicazione nei profili d'attori del Serandrei svolti in forma di greguería (Lon Chaney definito « Ultimo erede di una tradizione d'arte democratica. Dopo Sue, Zevaco, Carolina Invernizio e dopo i « mattatori » teatrali egli suona da gran maestro tutte le corde dell'entusiasmo popolare »), trova sviluppo ed applicazione nelle critiche del Chiaromonte, ma non più nel quadro esclusivo di una metodologia estetica pura, sibbene con l'intervento di un fattore largamente intriso di sociologismo: la considerazione del mito, ch'egli intende non come fattore spiritualistico, ma in senso affatto concreto. Per mito Chiaromonte intende la cristallizzazione di una serie di immagini che costituiscono un riflesso della vita sociale, del costume culturale. Col che introduce nella critica cinematografica italiana i primi dati di una direzione di lavoro che sarà poi, tra il 1937 e il 1941, considerevolmente attiva. Allorché a proposito della Garbo, « immobilizzata sistematicamente in una certa imitazione di se stessa », il critico osserva che « è la maledizione del mito a produrre il guasto. Con un procedimento divenuto classico, tanta è la monotonia con cui si ripete, da una creatura viva gli americani arrivano con furia infantile al burattino, non vedono l'ora di mummificare il gusto, così infrenabile è l'avidità di godere e di rendere assoluto, garantito, certissimo in ogni istante il godimento », si comincia a delineare la scoperta di un rapporto concreto tra due momenti distinti delle sovrastrutture: tra film e costume, tra film e psicologia. Il divismo non è più soltanto constatato, ma interpretato come riflesso di una concezione di vita sociale.

E' il cinema americano ad offrire con maggior frequenza al Chiaromonte l'occasione per individuare questi rapporti, onde nasce, almeno in parte, una ben determinata e specifica forma di mitologia. All'origine di questa formazione, il critico scorge la nostalgia del primitivo (« Narrare vivacemente avventure e, più che avventure, cose, ambienti e movimenti vivacemente sentiti: qui cominciava e finiva la teorica di quell'arte primordiale che in fondo ebbe per le folle europee un valore analogo a quello che per gl'iniziati aveva la scoperta dell'arte negra e polinesiana. Il film americano era una delle forme del desiderato primitivismo »), quindi l'intervento dell'influsso di certa letteratura (Melville, Stevenson, Conrad, London): ma quel che soprattutto pare interessarlo, è il decorso del mito, il suo processo di movimento. La conclusione è che si tratta di un processo di corrosione e di decadenza: « Un altro mito che il cinematografo ha volgarizzato e in breve reso schematico e insipido è quello della natura »: *Ombre bianche* « ebbe il valore di una vera scoperta poetica, incantevole documento ed elogio del paradiso terrestre », ma nei successivi esemplari, « tra i quali anche *Luana* di Vidor », si ha una progressiva degradazione, che tocca il fondo con l'Africa di cartapesta di *Tarzan*. Comincia dunque una nuova fase della storia del cinema americano: si perde a mano a mano la possibilità della poesia (« Il guaio serio e preoccupante del film americano è che lo abbandona con paurosa accelerazione quella nativa grazia che fino

a qualche anno fa salvava anche i film di terz'ordine »), dell'espressione di una personalità creatrice (stavolta è il sistema industriale di produzione a produrre la rovina: « Ecco Mamoulian fulminato in tre tempi: alla sua quarta prova, questo *Cantico dei cantici* non esiste più che come anonimo »): il critico dunque non si limita più ad osservare e studiare un'opera in sé, o il mondo poetico di un regista come un tutto completamente autonomo, ma osserva e studia l'opera e l'attività del regista nel quadro delle reali condizioni di lavoro in cui egli si trova a realizzare il film.

Un altro dei fattori mitologici che il Chiaromonte individua nel film di Hollywood è il personaggio in quanto riflesso della vita sociale. Una interpretazione mitologistica dei personaggi cinematografici si poteva già trovare in *Dei e semidei del Novecento* di Mario Baffico, altri invece aveva parlato dei personaggi cinematografici come di « maschere » di una nuova Commedia dell'Arte (Luciani, soprattutto, e Bragaglia). Ma per il Chiaromonte queste « maschere » non sono né un fatto unicamente sociologico né unicamente estetico: le intende come espressione di un fatto psicologico in seno ad una società storicamente e socialmente determinata, e le studia in rapporto alla loro eventuale consistenza artistica, ovvero ne lega i due momenti in un rapporto. Per esempio, di Harold Lloyd, dice: « E' il comico euforico per eccellenza. Rappresenta il debole fortunato, l'imbattibile forza della buona coscienza, la sicurezza ultrarazionale dell'individuo nel suo destino. Tra le maschere di Hollywood è la più americana, la più antitetica a quel calvinismo che rende eroico ed assoluto Buster Keaton; o meglio, dinnanzi al dramma della grazia, è troppo sicuramente l'eletto perché il dramma possa sussistere ».

Ma, individuato il rapporto film-società, come lo risolve il Chiaromonte? Come concepisce, in ultima analisi, l'arte del film, e, ammessa una determinante, a chi o a che cosa la fa risalire?

Chiaromonte afferma che il film « mette in gioco gli strati elementari dell'animo e della memoria, riporta l'emozione poetica a qualcosa di primordiale e di immediato, ad un'ingenuità quale doveva essere al tempo dei primi rapsòdi ed oratori popolari »: ne viene il successo del film a tesi: « E' per questo carattere tipicamente intermedio tra la lirica rapsòdica (cioè anche musicale) e l'oratoria che tra i migliori film sono quelli a forte tesi emotiva: *La folla, Allelujah, L'opera da tre soldi, Cameratismo.* Accade che in letteratura la forte tesi emotiva sia ormai considerata un affare da guitti o da genii, mentre per un film è il più sicuro sostegno, su cui perfino un raffinato come René Clair si regge con tutte le forze. Così l'intellettualissimo Pabst è riuscito tutte le volte che ha fatto un film apertamente tendenzioso, mentre ha mancato *Atlantide* ». Da qui a concludere che il carattere del film è determinato in ultima istanza dal pubblico, dalle sue richieste, il passo è breve, e il critico lo compie, rivolgendo non poche rampogne al pubblico stesso, in nome dell'intelligenza e della cultura. Ecco per esempio come stronca *Tempesta sull'Asia*, film hollywoodiano con Ralph Graves e Jack Holt: « Questa coppia da *Femmine del mare* in poi, è sempre rimasta a personificare un certo cinematografo, il più dozzinale e plateale che ci sia, fatto di macchinoni, di finte tragedie, finti pericoli, finte generosità, passioni volgari volgarmente rappresentate, enormi fragori a fin di nulla, atteggiamenti falsi da cima a fondo, cianfrusaglia eroica da cinquanta centesimi la dispensa... Unico fatto notabile in questa specie d'intruglio, è la bassezza dei sentimenti messi in gioco, che di per sé non sarebbe affatto un elemento necessario, ma si vede che fa parte ineliminabile della relativa immaginazione di quelli a cui si rivolge ». Non è difficile ravvisare qui un tratto di paternalistico sdegno « aristocratico », un certo tono « liberale »; e questo culto dell'intelligenza sovrana che si manifesta nel malcelato disprezzo per lo « stupido cinema » e per l'incoltura degli spettatori

assunti pressoché come popolaccio o plebe, anticipa le posizioni di alcuni dei critici criptoliberali che informeranno un intero periodo di « Cinema » prima serie, e si raggrupperanno attorno a « Omnibus ». « Perché dunque, la critica cinematografica? », si chiede il Chiaromonte; e risponde: « Tutto considerato, direi: per reagire al cinematografo, alle infinite volgarità e sciocchezze che ne escono. Per questo, non si può influenzarlo, cioè esercitarne la critica altro che mettendosi dal punto di vista dell'uomo della strada. Ma presentando di continuo quelle richieste di fantasia e d'intelligenza cui l'uomo della strada facilmente rinuncia. Istigare il cinematografo a civilizzarsi, ad assumere la dignità senza la quale nessun piacere è veramente umano, in questo senso si parla di reagire al cinematografo ». Di questa dichiarazione di principio, interessante è il fondo edonistico che disvela, la concezione sociologica che la informa, e particolarmente importante, il carattere specifico di impegno militante che la conclude. Va notato che, quale più quale meno, molti critici di questo periodo sono, nei modi loro, impegnati, cioè a contatto con una realtà esterna, e intenzionati ad agirvi: concependo la critica anche, se non soprattutto, come strumento per premere su una situazione, influenzarla, e muoverla in una direzione anziché in un'altra.

Inutile sottolineare quanto fossero pragmaticamente impegnati gli scrittori di « Cinematografo »; convien notare invece che, da un certo momento in avanti, s'impegnano in tal modo anche i critici di estrazione idealistica: e dai primi accenni in tal senso di Ferrata e di Alberto Cecchi, si giunge alle posizioni di Guglielmo Alberti e di Nicola Chiaromonte, negli scritti dei quali si notano molte convergenze e coincidenze con le posizioni assunte da Emilio Cecchi come *producer* e direttore della *Cines.* Pur mantenendo un certo distacco, essi appartengono, si può ben dire, alla medesima tendenza. Per esempio, quando il Chiaromonte scrive che « gli ultimi film della *Cines, Gli uomini che mascalzoni* di Camerini e *La tavola dei poveri* di Blasetti, tendono chiaramente a individuare l'emozione cinematografica nella massima semplicità dei motivi artisticamente controllata: ossia, il problema è inquadrare con arte i gusti del pubblico », non soltanto individua la posizione di Emilio Cecchi, ma indica quanto essa coincida con le proprie esigenze di fantasia e di intelligenza, con la propria concezione dell'arte cinematografica. Allorché esce *Acciaio* di Ruttmann e Soldati, il più tipico film cecchiano della *Cines*, pur con qualche riserva, magari sostanziale, tanto l'Alberti su « Scenario » che il Chiaromonte sull'« Italia Letteraria » assumono un tono pressoché apologetico.

Critico molto coerente e rigoroso, il Chiaromonte trae vantaggio dal suo culto dell'intelligenza per non concedersi alcuna indulgenza appetto a quanto v'è di sciatto, di banale, di mediocre o di manieristico nella produzione corrente. Poiché intende il cinema-arte come fatto poetico, dotato del « potere d'integralmente evocare, far apparire la realtà che l'artista vuol rendere visibile », la sua concezione del realismo è fortemente restrittiva: poiché per realismo intende il « mantenersi sul piano di quei lineamenti generici e inespressivi che compongono quelle che noi chiamiamo realtà, cioè degli oggetti privi di ogni alone emotivo », polemizza contro « l'equivoco del cinematografo come mezzo d'espressione realistica », e predilige la fantasia, l'intelligenza, l'emotività, ovvero loda il Mamoulian delle *Vie della città* (« Si affermava così un direttore dalla fantasia maliziosa, quasi un vero artista, tanto sapeva giocare con le immagini, e tanta giovanile leggerezza era nel suo gioco ») ma rifiuta il Mamoulian del *Dottor Jeckyll* (« Il collaudo in profondità per la fantasia di Mamoulian ha avuto esito infelice. Mamoulian non ha resistito alla tentazione del facile e del popolare »); riconosce a von Sternberg « un'opera perfetta », *L'angelo azzurro*, ma pensa che « *Marocco* e *Disonorata*, tolti alcuni brani, gli rimangono sulla

coscienza, *Tragedia americana* idem, e *Shanghai-Express* si può ben dire da cima a fondo » (al confronto di quest'ultimo, il film sovietico di Ilia Trauberg *Espresso turchino* « malgrado segua anch'esso una maniera, diventa un capolavoro »); riscontra nel Ruttmann di *Melodie del mondo* e di *Week-End* « qualcosa d'analogo a ciò che in letteratura è il frammento: poesia dell'isolato e del campato in aria »; stronca seccamente *Mata-Hari*, definisce « minimo » il Vidor del *Campione*, d'una « inattaccabile mediocrità » *Grand Hotel* di Goulding e « rigorosamente *standard* » Frank Capra, che da *Proibito* a *L'amaro tè del generale Yen*, gli pare un tipico esempio di regista pigro e conformista. All'attivo gli restano Clair, Lubitsch e il Lamprecht di *Emilio e i detectives*, cioè il cinema che meglio intende, che predilige, un cinema di grazia, di intelligenza, di leggerezza di tocco, di fantasia. Se ne può dedurre che anch'egli è, in questi anni di critica cinematografica, fondamentalmente critico di gusto e di concordanze. A contatto con gli autori prediletti, si muove assolutamente a suo agio, e coglie bene, e a fondo, molti aspetti dell'opera e molti lineamenti dell'artista. La sua recensione di *A me la libertà*, assieme al saggio, di alcuni anni posteriore, di Guglielmo Alberti sul *Fantasma galante*, è quanto di meglio abbia dato, in quegli anni, la clairistica italiana.

Ma accanto a questi risultati, personalissimi, restano i suoi contributi alla elaborazione di una più larga cultura cinematografica: a lui si devono non solo l'introduzione reiterata di considerazioni sociologiche (per esempio la prima valida interpretazione del carattere del cinema muto italiano, motivata da una ripresa di *Ma l'amor mio non muore* (che viceversa ad Antonio Baldini ispira soltanto una pagina d'estroso umore), ma anche certe singolari attenzioni al carattere classista di taluni film (a proposito di *Cavalcata* di Noel Coward: « Questo film è tutto dal punto di vista dell'etichetta borghese. Non avete notato a che punto arriva la glorificazione della borghesia, della borghesia di S. M. Britannica? La misera figura che ci fa la famiglia proletaria? »), ed alcuni ampi saggi pregevoli quali *I genietti dell'ottimismo*, sui disegni animati, *Il divo ovvero l'eroe di se stesso* e *L'arte di King Vidor*, pubblicati su « Scenario ». E, infine, una decisa presa di posizione non solo intellettualmente, ma anche moralmente intransigente: si può pensare che non a caso, quando esce *Camicia nera* di Forzano, la recensione sull'« Italia Letteraria » sia di Ettore de Zuani e non sua, il 26 marzo 1933, ed egli riprenda la rubrica il 2 aprile. L'ipotesi non è del tutto gratuita se si pensa che, allo scoppio della guerra di Spagna, il Chiaromonte vi accorre, per combattere dalla parte dell'aviazione repubblicana.

« Il Convegno » e « Cine-Convegno »

Non è ancora stata ben definita e studiata la funzione che ebbero, nel formarsi e svilupparsi della cultura cinematografica, e della critica cinematografica italiana, le proiezioni del « Cine-Convegno », che si svolsero a Milano, dal 1926 in avanti, per iniziativa di Enzo Ferrieri e della sua rivista « Il Convegno » (alla quale poi si affiancò, sotto forma di supplemento, una rivista specializzata, « Cine-Convegno »). Fu una funzione alla quale, viceversa, va riconosciuta considerevole importanza, poiché consentì, e senza quel lievito snobistico che insidiava spesso le parigine Ursulines e Vieux-Colombier, di proporre agli spettatori e agli uomini di cultura milanesi un panorama cinematografico europeo, con un programma largo, che andava da *Entr'acte* a *Femmine folli*, e questo in un momento in cui gli schermi erano occupati dal film hollywoodiano, con qualche rara appendice tedesca o francese, per lo più spettacolare.

Non può destar sorpresa che sia nata proprio da due riviste di tendenza

« europeista » l'azione intesa a presentare, nell'ambito di cineclub, opere inconsuete, rare, se non addirittura *maudites*: « Il Convegno » nel 1926 e « 900 » nel 1929 si fanno promotrici dei primi cineclub italiani, dando così il loro contributo alla rottura del cerchio del provincialismo, alla realizzazione in concreto della diffusione della cultura cinematografica. Può invece stupire, a tutta prima, che di queste riviste, quella di Bontempelli sia quella che meno si occupa di cinematografo. Sebbene il punto terzo delle posizioni programmatiche di « 900 », nella primavera del 1927, consideri l'arte dello scrivere « come antiletteratura, cioè quale una modificazione e arricchimento del mondo abitabile (invenzione di miti e favole per il tempo nuovo) », traendone conseguenza di « antistilismo » e l'« apprezzamento dell'ufficio del cinematografo in questo senso »; e per quanto Bontempelli insista poi nel porre cinematografo e jazz tra gli elementi fondamentali della vita moderna, « 900 » non solo non ha una regolare critica cinematografica ma neppure una saggistica di rilievo, ove si eccettuino alcuni eccellenti *Appunti intorno al montaggio* di Libero Solaroli; ha soltanto note sparse di Alberto Spaini, A. S. Luciani, qualche affermazione di principio di Bontempelli, e con qualche interna contraddizione di rilievo, se d'un lato Bontempelli polemizza col « cinema puro » (« la forza del cinema è nel suo carattere di *spettacolo*, è ciò che serve soprattutto una necessità, una necessità popolare ») e dall'altro Jacopo Comin analizza *Sinfonie d'una grande città* di Ruttmann in quanto opera esemplare.

Più largo invece l'interesse del « Convegno », con scritti di Gadda, Gerbi, Margadonna, Piovene, Consiglio, e sul terreno della pratica, con le sue proiezioni di film d'avanguardia dapprima (di Clair, Dulac, Cavalcanti, Epstein), e di film orientati verso il realismo poi (di Renoir, Pabst, Dupont, Waschenek, Ekk, Whisbar), con le sue conferenze su Stroheim, Vidor, Pabst, Epstein, la Reiniger. C'è insomma attorno al « Convegno » uno spirito d'iniziativa pratico, lombardo, teso a tener conto delle esperienze altrui, a tradurre in pratica il desiderio di non restar tagliati fuori dalle correnti della cultura europea, con una larghezza d'informazione non priva talvolta d'un certo eclettismo, ma sempre improntata al programma di prender visione, di discutere sul noto, offrire materiale alla conoscenza e allo studio. Le proiezioni, gli studi ed i saggi di « Cine-Convegno » sono gli antecedenti diretti della tenace ed appassionata raccolta di Mario Ferrari, delle esperienze e ricerche attraverso le quali si formeranno i cineasti e critici Alberto Lattuada, Luigi Comencini, Luigi Rognoni, Giulia Veronesi, Remy Assayas (Jacques Rémy), e in seguito la « seconda generazione » degli intellettuali cinematografici lombardi, Guido Guerrasio, Ugo Casiraghi, Corrado Terzi ed altri.

Antonello Gerbi

Tra i saggi pubblicati da « Cine-Convegno », particolarmente notevole è *Preliminari a Pabst* di Antonello Gerbi (febbraio 1933). Si tratta forse dello scritto con il quale l'estetica idealistica tenta concretamente le sue carte migliori nell'indagine. Con un richiamo ovvio ma, in quel momento, non vano, a « quel che si *vede* », cioè a una visione totale dell'opera, il Gerbi propone, e non senza fondamento, di contro all'immagine diffusa ma controversa di un Pabst « apostolo della democrazia borghese, pacifista o ribelle eversore dei dogmi borghesi », il profilo di un Pabst che sente e descrive, senza mai prender posizione, senza mai impegnarsi radicalmente, « lo sforzo e non la meta, la « caccia » (per dirla con Lessing) e non la preda », e che evita di cadere nell'attivismo irrazionalista perché « di questo sforzo e di questa caccia egli sente, più che gli aspetti eroici,

faustiani o nietzscheani, la durezza, il peso e anche il fastidio ». Pabst, dice il critico, « ama nei suoi eroi la sofferenza, non il trionfo. Lo sforzo, l'eroismo, è bello ed è vano ». Il carattere contraddittorio e spesso ambiguo del « Nuovo Oggettivismo » pabstiano, lumeggiato più tardi sia dalla critica sociologica (Kracauer) che da quella marxista, è qui chiarito, nelle sue grandi linee, da un'analisi concreta; il critico, nel ricostruire il mondo ideale del suo autore, ne individua uno degli aspetti fondamentali.

Alberto Consiglio

Di Alberto Consiglio, altro solariano venuto al cinema, è invece da considerare un saggio su Vidor, dell'aprile 1933, nel quale è ben indicata la « religiosità eccessiva, il moralismo troppo esplicito e programmatico » della *Folla*, e nel quale sono individuati e chiariti alcuni caratteri del regismo del Vidor di quegli anni, la « schiettezza del suo spirito americano », « lo sguardo antropomorfo, diretto, realistico » del suo obiettivo, il suo senso religioso ed umano della collettività, e il suo concepire la società capitalista, « nel suo senso migliore », afferma il Consiglio, « nella sua parte più elevata, quella degli spiriti sanamente religiosi ». Come le osservazioni di Gerbi troveranno poi ulteriore conferma nel successivo cammino di Pabst, così quelle del Consiglio saranno suffragate dal Vidor degli anni seguenti; la critica posteriore, se varierà la visuale, il giudizio sul valore di questi registi, lo farà sulla scorta di constatazioni, di fatto, analoghe a queste.
Pabst e Vidor sono, in questi anni, assieme a Clair, i registi che, avendo accesso sugli schermi italiani, più interessano la critica, anche se, nel caso dei primi due, la mancata conoscenza di alcuni film restringa non poco le probabilità di un discorso organico. Ma per certo vengono identificati i legami ch'essi hanno con la cultura dei loro paesi: nel caso di Vidor, è il Margadonna ad accostare *Allelujah!* a *Porgy* di Du Bose Hayward e a *Holiday* di Waldo Frank, e ad intuire quel tanto di naturalismo decadente che c'è in Vidor, osservando come *Allelujah!* gli faccia venire alla mente certe pagine del *Trionfo della morte* di D'Annunzio. Risalgono dunque a questo periodo della critica cinematografica italiana i primi accenni a quel comparativismo che poi, in bene e in male, sarà uno dei suoi tratti costanti.

L'estetica idealistica

In questo periodo, il Consiglio è senz'altro l'idealista più conseguente, l'unico critico forse radicalmente ortodosso nell'estetica idealista, come stanno a dimostrare le pagine della sua *Introduzione a un'estetica del cinema*, apparse prima nell'«Italia Letteraria» e poi raccolte in volume assieme a tre saggi critici, rispettivamente su Chaplin, Dupont e von Sternberg. Ma se in questi tre ampi scritti si avverte, con chiara evidenza, una certa forzatura di commento a tesi e posizioni teoriche, e quindi una osservanza schematica alla lettera dei principi idealistici, in altri saggi, quello su Clair di « Scenario » e quello su Mamoulian di « Intercine », si cominciano ad avvertire i segni di quell'evoluzione che porterà poi il critico al sociologismo del periodo « Cinema » e, più tardi, del volume *Cinema XX secolo*. Legato all'estetica idealistica, seppur con meno scrupolo d'ortodossia, è anche il direttore, e critico cinematografico, di « Cine-Convegno », Enzo Ferrieri. Anch'egli assume la premessa che « l'opera cinematografica debba considerarsi nella sua unità spirituale espressa per via di segni visivi, di luce e di movimento, e semmai di contributi sonori », e che « considerato come fatto estetico, il cinema rientra nell'ordine dell'estetica

Acciaio di Walter Ruttmann ▷

generale », ch'è, anche per lui, quella idealistica. E' quindi prevalentemente un puro visibilista; ne derivano la lode al « grande squarcio sinfonico » di *Acciaio*, all'armoniosità vaga e musicale di *Otto ragazze in barca*, agli splendori visivi dei rabeschi di *Ebbrezze bianche* di Arnold Fanck, alla « leggerezza, garbo, musicalità, gusto squisito » del Lubitsch di *Mancia competente*, e le approvazioni ai giovani registi Damicelli, Pasinetti e Magnaghi per i loro documentari d'avvio, tendenzialmente ruttmanniani, *Ritmi di una grande città, Entusiasmo, Fonderie d'acciaio.* Quest'assunto non solo implica per il Ferrieri l'aspra ripulsa del film mercantile, della « commedia filmata » tipo *Al buio insieme* di Righelli, fiacchissimo epigone delle *pochades* francesi « già esaurite anche sul teatro », ma anche la partecipazione attiva all'iniziativa del rinnovamento del cinema italiano: « Gli autori italiani », egli dice, « hanno l'obbligo di dare del nuovo, cioè di guardare in se medesimi »: qui torna addirittura l'esortazione leopardiana a « esplorare il proprio petto » che De Sanctis citava a chiusa della sua *Storia.* Elemento, questo, che non manca di agire nella critica del Ferrieri, ch'è spesso discontinua e talvolta soggetta a indulgenze pressoché incomprensibili (*Paradiso* di Ettore Brignone « è un film della serie "divertente" e come tale si può anche starlo a vedere ») che coesistono con stroncature irrimediabili (*L'ultima canzone* di George Jacoby: « Speriamo che sia veramente l'ultima »; *La canzone del sole* di Max Neufeld: « Da far venire la nausea »), ma che non scambia mai, o quasi mai, purovisibilismo con formalismo, se *Atlantide* gli pare opera mancata perché « ciò che di più vivo ha il film, la rievocazione grave e solenne dei ritmi che ci riconsegnano il senso della voluttà, della morte, del deserto, finisce con rasentare l'esibizione fotografica pura e in ogni modo è letterario e impopolare », se in *L'or des mers* di Epstein riscontra, al disotto dell'arbitrarietà e della compiacenza letteraria, un « approfondimento dei valori umani, un'aderenza all'anima di questi pescatori, una rievocazione di costumi e di vita, significativa »; se constata che in *Anna ed Elisabetta* di Whisbar « neppure le intenzioni trascendentali dell'autore, né quel tanto di passione a dibattere problemi metafisici bastano a togliere al film la sua bella forza di concretezza e di vitalità »; se gli pare che *Venere bionda* di von Sternberg « non esca dallo schema tipico della produzione americana, piuttosto povero e specialmente privo di elementi di vita vera ».

L'assunto più impegnativo dei primi anni della critica cinematografica italiana è dunque, tra il 1926 e il 1934, l'accostamento al cinema per via di cultura, avvalendosi di alcune basilari criteri dell'estetica idealistica, cioè « della scienza dell'espressione e della linguistica generale ». La sua tendenza principale, di individuare le opere d'arte, cioè quei « mondi chiusi, perfetti, inviolabili, irripetibili » come specifica il Margadonna, creati dal regista in quanto « pura e indipendente espressione di un sentimento individuale », come asserisce, dal canto suo, il Consiglio. Eccezion fatta per il Luciani, il quale nel suo *Antiteatro* (1928) non solo adotta la distinzione dei generi, ma anzi ritiene il cinema « forma d'arte diametralmente opposta a quella del teatro, e non inferiore, anzi superiore sotto vari aspetti » e osserva che « al teatro, come arte sociale, si è sostituito il cinematografo », e quindi si prefigge di costituire « un'estetica vera e propria », negli scritti degli altri studiosi i principi crociani, nella prova di inserire il cinema nell'estetica idealista, sono reiteratamente affermati, dal Gerbi (in « Il Convegno » nel 1926) al Giovannetti (*Il cinema e le arti meccaniche*, 1930), dal Margadonna (introduzione a *Il Cinema ieri e oggi*, 1932) al Consiglio (*Introduzione a un'estetica del cinema*, 1933) al Ragghianti (in « Cine-Convegno » nel 1933), e messi in pratica dai maggiori critici che operano in quegli anni. Costoro appunto, come s'è visto, van cercando di

inquadrare in un discorso estetico i giudizi che il gusto detta loro: ma se il loro gusto può non fallire nello scegliere i film di valore, il discorso estetico viene assai spesso contaminato da fattori di contraddizione: sicché il distacco dalle posizioni di partenza può portare all'adozione di criteri di sociologismo mitologista, al concetto di tendenza e fin di tendenziosità, al consentire alla critica un carattere nettamente strumentale, e perfino a definire l'« arte pura » un « ambizioso paradosso », e il dibattere questioni di realismo e non realismo. Il termine di realismo ricorre spesso nella critica di questo periodo ma, come in pratica l'esigenza di veridicità, di autenticità, che anima i migliori giovani cineasti, non può giungere che a una sorta di populismo o realismo piccolo-borghese che, nel mentre cerca di rappresentare alcuni aspetti della realtà non riesce a penetrarla a fondo, interpretarla e prendere posizione appetto ad essa; così parallelamente le esigenze di autenticità, di realtà, di veridicità, della critica, non vanno oltre ad una inclinazione del gusto, al riscontro di una esigenza di misura e di compiutezza, senza toccare il fondo, problematico, di quella rappresentazione che essa scorge sullo schermo. Il problema è ottimamente visto da Nicola Chiaromonte, s'egli, nel recensire uno di quei film, che oggi diremmo protorealistici, *Treno popolare* di Matarazzo, nel 1933 scrive: « Non c'è niente di più legittimo, a cinematografo, che prender lo spunto da motivi di vita quotidiani. Lavorare su spunti « attuali », la naturalezza con cui si serve di elementi « ovvii » della realtà, con cui parla il linguaggio degli oggetti e degli ambienti, è certo uno dei segni principali del buon direttore. Parlare il linguaggio del proprio tempo è un fatto elementare che non si dimostra altro che alla prova: voi capite i discorsi degli altri e gli altri capiscono i vostri. Ma è sempre un linguaggio: poi bisogna vedere che discorsi si fanno ».

Questo è il punto: che certi discorsi, in quegli anni, non si possono fare, e l'aspirazione al veridico, all'autentico, non può che andare a urtare, oltre che contro i « normali » tabù impliciti nel sistema di produzione, contro i divieti della censura. Gli stessi tentativi di fare del cinema da un punto di vista ispirato al fascismo, cadono perché in parte pongono l'accento su certi problemi sociali che possono essere oggetto di un articolo, destinato a pochi lettori, semmai, ma non di una rappresentazione realistica destinata a molti spettatori, in parte perché per mezzo loro trovano espressione punti di vista contrari al fascismo ufficiale: è così per esempio che *Vecchia Guardia* di Blasetti viene accolto con assoluto sfavore delle gerarchie fasciste (ricorda Luigi Freddi: « Pensavo che il mio dovere sarebbe stato di bocciare il film, anche per fare un'affermazione di principio, in quanto il Regime, secondo me, non aveva certo bisogno di quelle riesumazioni e di quei lenocini, che invece potevano suscitare e provocare reazioni dannose »), che *Ragazzo* di Ivo Perilli viene respinto dalla censura e non vede mai la luce perché mostra, in modo crudamente veritiero, la vita di un gruppo di giovani. In certo senso, il destino dei giovani cineasti che cercano di fare dei film sul fascismo rispettando le esigenze di sincerità e di veridicità che li muovono è in parte simile a quello dell'« Universale » di Berto Ricci: la contraddizione con la realtà è più forte dell'intento ideologico, e li porta su posizioni considerate eretiche dal regime. In altri casi, il tentativo di toccare certi problemi sociali, anche se sotto veste storica, è subito represso: quando *Il cappello a tre punte* di Camerini viene proiettato a Mussolini, avviene quanto segue, a detta del Freddi: « In una scena si svolgeva tutto un pittoresco ed espressivo ghirigoro dialettico contro le tasse, i balzelli, l'esosità del fisco, e si incitava alla ribellione contro il governo "affamatore" della povera gente. Mussolini fece interrompere la proiezione. La sua furia esplose violentemente... »; inutile dire che poi il film riesce ad uscire solo a prezzo di numerosi e sostanziali tagli.

Umberto Barbaro e il marxismo

E come vi è una sorta di « cinema d'opposizione », v'è anche una sorta di « critica d'opposizione » che, sul terreno culturale, interviene come tendenza di contro alle posizioni idealistiche. Iniziatore di questa tendenza è Umberto Barbaro, con le sue traduzioni di autori marxisti come Pudovkin e Balasz e con i suoi contributi estetici, critici e polemici. Per esempio, nel suo *Abbasso il cinematografo!*, pubblicato da « Quadrivio » nel luglio 1934, egli scrive: « Sarà la cinematografia, quando avrà raggiunto il livello che le compete, a infliggere il colpo di misericordia alla civiltà di ieri, oggi ormai evidentemente in tutto il mondo putrefatta, e a segnare *la fine dell'èra borghese* », così come l'invenzione di Gutenberg diede il colpo di grazia al Medio Evo. « L'arte del cinema », afferma Barbaro, « è nata in tempi in cui il capitalismo individualistico ed avventuroso, cessando di essere uno strumento di progresso sociale, era diventato già — o tendeva a diventare — un ingombro e un impedimento al progresso stesso; era un capitalismo che non aveva più nulla da conquistare, ma solo da difendere e da conservare le posizioni conquistate; e la cinematografia, nelle sue mani, ne è venuta ad essere la più conservatrice e codina delle arti. Anzi la sola arte reazionaria che esista. E, anzi ancora, — e dato che un'arte reazionaria non può esistere ma solo sembrare arte agli idioti ed ai miopi — la cinematografia è stata sempre al disotto delle sue possibilità e — salvo pochissime e gloriose eccezioni — non è stata mai, come può e deve essere, *arte* ».
Quest'è, palesemente, non solo un importante documento di diniego delle posizioni dell'estetica e della critica idealistica, ma addirittura l'atto di fondazione della critica cinematografica marxista in Italia; pertanto gli va attribuito carattere di rottura, di svolta, di apertura di un nuovo periodo. Difatti le posizioni sostenutevi avranno poi influenza determinante su gran parte del successivo decorso della storia della critica cinematografica italiana, specialmente su quel gruppo di « Cinema » prima serie, formato da De Santis, Lizzani, Visconti, Puccini, Pietrangeli, Mida, Jacobbi, che si presentò come fautore dichiarato, dal 1940 al 1943, del realismo, con saggi, critiche, polemiche, e con *Ossessione*.

« Ferrania », numero speciale decennio 1947-1957, dicembre 1956.

ANTOLOGIA 1926-1934

Piero Gadda Conti
Alberto Cecchi
Guglielmo Alberti
Giansiro Ferrata
Francesco Mannelli
Vinicio Paladini
Ettore Maria Margadonna
Umberto Masetti
Mario Serandrei
Raffaello Matarazzo
Massimo Campigli
Emilio Cecchi
Alberto Consiglio
Nicola Chiaromonte
Antonello Gerbi
Corrado D'Errico
Enzo Ferrieri
Alberto Spaini
Eugenio Giovannetti
Umberto Barbaro

Piero Gadda Conti

IL PIRATA NERO CON DOUGLAS FAIRBANKS

Colla sua destrezza vigorosa e volante, coi suoi balzi precisi, i suoi salti felini e il suo vittorioso sorriso, crociato, beduino o moschettiere Douglas è sempre quello.

Mutano le fogge e gli scenarii, e siano le selve di Robin Hood o le mura di Bagdad o, come in questo *Pirata nero* arrivato in Italia col consueto ritardo dopo aver fatto palpitare molte folle straniere, i mari dove i corsari vanno alla grossa caccia dei galeoni e le spiagge che loro servono di covo, Douglas ci stupirà sempre colla linea semplice allegra e robusta delle sue interpretazioni. Una simile fissità di carattere non è per altro scevra di inconvenienti, primo quello di lasciare troppo angusto adito alle risorse dell'imprevisto. Si sa già, si sa troppo, appena la soave Fanciulla appare sullo schermo col suo sorriso verginale, che, dovesse anche saltare d'un balzo il Rio delle Amazzoni o buttarsi giù dalla luna, Douglas sano, salvo e sorridente la impalmerà all'ultima scena.

Per tutto ciò che riguarda la scelta dei tipi, la cura dei dettagli pittoreschi, la fedeltà della ricostruzione della vita corsara, il *Pirata nero* mi sembra composto e inscenato con scrupolo pazientissimo. Belle le scene collettive; la gozzoviglia notturna sulla tolda del galeone conquistato, le visioni dei fianchi delle navi, brulicanti di galantuomini occupatissimi a predare botti, sacchi e forzieri, e l'arrembaggio dei partigiani del Duca di Villa Hermosa (Douglas) che affiorano a legioni dal profondo delle acque. Tutto ciò che sa di ciarpame marinaresco e di boheme corsara è stato reso con un senso assai vivo. Né mancano le scene dove la destrezza dell'eroe alleandosi alle risorse dello schermo riesce a rendere un senso di leggerezza impetuosa; così quando il pirata dal gonfiarsi e fiottare d'una vela al vento è posato sopra un alto pennone, o quando si cala giù scivolando lungo le vele, affidandosi alla lama del suo pugnale.

Ottime, dell'assalto a nuoto sott'acqua quelle due o tre scene da acquario, colle torme degli assalitori nella verde trasparenza dell'acqua, e l'allentata dolcezza dei movimenti sottomarini.

Tuttavia, malgrado i molti pregi di dettaglio e d'insieme, si ha da questo film l'impressione d'uno stile ormai prossimo all'esaurimento e alla sazietà. C'era in *Robin Hood* e nel *Ladro di Bagdad* una vivacità meno muscolare e più spensierata, un brio più fresco e fantasioso: il *Pirata nero* ha invece qualcosa di farraginoso e di obbligato. La trama si contenta di uno svolgimento troppo convenzionale, senza tentativi di evasione da uno schema di per sé trito e adottato pari pari da uno qualunque dei mille romanzi d'avventure marinaresche, che una volta i ragazzi leggevano avidamente, ed ora, più comodamente vanno a vedere al cinema.

Ma il principale interesse del *Pirata nero* è la novità della colorazione. Chi ricordi il senso di diffidenza e di scontento che avevano sinora lasciato i tentativi di film a colori, deve riconoscere che progresso c'è stato, e di gusto, e di efficacia. Se siamo ancora ben lontani dal vigore e dalla libera varietà dei colori della natura, siamo però anche usciti da quella gamma di tinte da saponetta e da cosmetico a cui eravamo ormai rassegnati. Tutta la colorazione del *Pirata* si aggira attorno ai due toni verde oliva e rosso antico, e, con infinite gradazioni, riesce a dare alla visione una tonalità da arazzo o da vecchia stampa a colori, un poco di maniera, ma non priva di gusto. I torsi nudi dei pirati, le armi, le velature, i fianchi legnosi e scolpiti dei galeoni, i cordami, le sartie, e, in genere, tutto ciò che sa di lucentezza notturna, di scintillìo spumoso, riesce pur in questa obbligata dualità di tinte assai vivamente rappresentato; meno bene, in-

vece, inevitabilmente, sono realizzati quei quadri a cui si vorrebbe sentir passare qualche folata della viva e robusta freschezza del giorno e del mare. E l'insieme non riesce a evitare una impressione di monotonia, di maniera, per quanto aggraziata. La film ha, direi, una tonalità nostalgica, simile alla patina annosa che assumono anche nel nostro pensiero le rievocazioni di tempi lontani. Tanto mare, e mai un lembo di vero azzurro!

Il successo di pubblico si annunzia vastissimo. V'è ormai anche in Italia una schiera di appassionati, come dire?... "cinefili", che dà alle prime dello schermo quell'aura d'attesa e di curiosità che era riservata finora alle sole "prime" teatrali. La proiezione (al « Regina ») era sovente fuori fuoco, e ciò suscitò talora qualche mormorio d'impazienza nella folla accorsa a vedere l'ultima "creazione" di uno dei suoi idoli più cari.

« La Fiera Letteraria », 5 dicembre 1926.

FAUST [DI F. W. MURNAU]

Dopo aver gustato l'interpretazione di Emil Jannings, insieme così sobria e così massiccia ne *L'ultimo degli uomini* (la filme senza didascalie) e in *Variété*, ero assai curioso di vedere come questo attore, pilastro della cinematografia tedesca, avrebbe saputo rendere sullo schermo il mito di Mefistofele. Né la mia aspettativa è andata delusa. Inscenato con metodi espressionisti a oltranza e affidato alle sue robuste spalle, il *Faust* dell'U.F.A. è riuscito un poderoso tentativo di realizzazione fantastica, che conferma quanto già si sapeva: che, in Europa, la produzione cinematografica tedesca domina ormai senza possibilità di confronti.

Assai lontano dal solito spettacolo di ricostruzione storico-realistica, questo *Faust* raggiunge in certi squarci una bella potenza di evocazione; si sente, in tutta la film, il concorrere dei dettagli, degli scenari, delle luci, secondo la volontà informatrice di un creatore, a rendere quelle emozioni e quegli effetti che si volevano ottenere: non si dice che siano tutti pienamente raggiunti; ma si ha per lo meno l'impressione che nulla è stato lasciato al caso, o al capriccio dei collaboratori.

Il "quadro" è sempre composto con semplicità grandiosa e con caratteri di vera visualità; quasi tutta la film, ed è, questo, un aspetto comune a molte altre della scuola tedesca, è girata su sfondi artificiali. Anche alle scene d'aria aperta, come l'evocazione che Faust fa di Mefistofele a un quadrivio nel cerchio di fuoco, come la nevosa odissea di Margherita nell'infuriare della tempesta natalizia, mentre il bambino le muore tra le braccia, si è voluto serbare un sapore d'irrealtà leggendaria: l'impiego del paesaggio è, a questo riguardo, assai interessante. Ma lo squarcio della film dove questa ricerca di toni mitologici è più lungamente sostenuta è la trasvolata (che esteriormente, ricorda quella di Douglas sul tappeto volante nel *Ladro di Bagdad*) che Faust e Mefistofele, sul mantello di questi, compiono attraverso montagne e pianure, fino alla festante città dove Faust vuol scendere per una avventura d'amore. Sono, in questa specie di "raid" aviatorio, apparizioni dall'alto e di scorcio, via via trasvolanti, di picchi rocciosi e di lande deserte, di cascate e di brughiere, ma tutte d'un aspetto così lunare, d'un così desolato pallore, da conferire al fluente panorama un sapore spettrale.

Le sovrapposizioni e i primi piani sono usati con misura, non per sterile sfoggio di tecnica, ma per servire al rendimento emotivo dello spettacolo: il viso implorante e urlante di Margherita che vola verso Faust invocando aiuto; certi giganteschi scorci di visi, cari alla cinematografia tedesca. Il prologo, invece, e così pure la chiusa, mi sanno un po' troppo di cartapesta, e quell'angelo, malgrado le nuvole i lampi e i fulmini da visione biblica mi sembra irreparabilmente uno spaventapasseri impagliato. Si di-

rebbe che le celesti coorti, per spirito conservatore, riluttano a comparire efficacemente sullo schermo...

Precede la proiezione un prologo, dice il manifesto, "lirico-coreografico": sono una dozzina di danzatrici, del resto assai vereconde (nota per le famiglie) vestite di tuniche rosa-celesti, le quali, poverette, confinate su una esigua striscia di spazio tra le poltroncine e l'orchestra, sono costrette a una immobilità tutt'altro che coreografica. Seguono tre cantate di solisti "in costume dell'epoca" che eseguono pezzi dei vari « Faust » musicali. Anche ammesso che le voci sian belle, mi viene, ahimé, un dubbio atroce: che questo prologo sia perfettamente superfluo.
Del resto, per la cronaca, ai solisti non mancarono applausi.

« La Fiera Letteraria », 13 febbraio 1927.

IL FU MATTIA PASCAL CON IVAN MOJUSKIN

Dal romanzo di Pirandello Marcel l'Herbier, uno dei più apprezzati cineasti francesi, ha tratto per l'« Albatros » un film di valore assai ineguale. Squarci di carattere avanguardistico, con sovrapposizioni simbolistiche e virtuosismi tecnici si alternano a vecchiotte rappresentazioni di gusto realistico, antiquato e provinciale. Se questo secondo aspetto è stato voluto ad arte, mi pare che la sua realizzazione abbia passato il segno. Come sia avvenuto questo curioso miscuglio non so: certo che il sistema, vigorosamente consolidato dall'uso e imperante nelle nostre sale di proiezione, di dare quasi tutte le film con ampi ed arbitrarii tagli, contribuisce ad aumentare gli squilibri e le stonature.

Avevamo già veduto quest'anno Ivan Mojuskin nella film dell'U.F.A. *Michele Strogoff, corriere dello Zar* tratta dal romanzo di Giulio Verne, in un ambiente saporitamente ottocentesco, attraversare con mille peripezie le terre dell'Impero da occidente a oriente, e ne avevamo ricavata l'impressione di un attore dotato di buoni mezzi: semplice e vigoroso. In questo *Mattia Pascal* egli si è naturalmente valso degli aspetti allucinatorii della sua fisionomia, per impersonare la creazione pirandelliana. E quei suoi occhi chiari, sovente raggelati in una fissità da demente, sotto le sopracciglia allungate di slavo, sono molto adatti per un personaggio che ha più freddezze cerebrali che veri toni patetici o appassionati.

Notevoli le scene della festa paesana, nella prima parte: le migliori della film: un panorama turrito, in cui è agevole riconoscere il celebre sparvieresco profilo di San Giminiano, dove lampi e razzi di fuochi d'artificio portano una nota fiabesca. Sotto l'alta impassibilità delle torri erte e nereggianti sul cielo notturno si agita il brulichio della folla festante; pare di udire lo sparo dei mortaretti e un accaldato odore di sagra paesana. In questo turbinare di gente, nella penombra scialbata dalle luci delle fiaccole, i personaggi si perdono e si ritrovano come sbattuti da un gorgo d'acque in tumulto. Uno spunto interessante è quello in cui si vorrebbe rendere il flusso delle immagini nella memoria del protagonista, quando, mezzo assopito, in treno, si lascia cullare dallo strepito rapinoso delle rotaie. Le rotaie, appunto, sono lo sfondo del quadro, e sul loro fulmineo scorrere vengono sovrapposte rievocazioni di personaggi e di scene dell'azione.

Francamente stonati, invadenti ed eccessivi mi sembrano gli spunti scenici. Nel clima pirandelliano della vicenda la vieta comicità borghese derivante dalle liti colla suocera ecc. rimane avulsa dall'atmosfera ambiente. Spesso torbide, quasi sempre troppo crude e prive di morbidezze e sfumature le luci.

« La Fiera Letteraria », 5 giugno 1927.

TI VOGLIO COSÌ! CON BUSTER KEATON

Chi ricordi Harold Lloyd in *Viva lo sport!* non avrà potuto evitare di fare un confronto tra quella film e questa, data l'identità del tema: il posto che spetta alle attività sportive nella vita della gioventù novecentesca. Il confronto, almeno per mio conto, è favorevole a *Viva lo sport!* dove la vis comica era meglio oggettivata ed assumeva un aspetto satirico degno in certi punti del motto del teatro comico: castigat ridendo mores. *Ti voglio così!* è invece una affrescatura assai ineguale, e l'interesse dell'azione si stacca raramente dal gusto e dalla bravura dei singoli episodi, per assumere una fisionomia più larga e generalizzabile.
La trovata fondamentale di tutte le interpretazioni di Buster Keaton, poi, che consiste nel far rampollare l'elemento comico dalla funebre e immusonita impassibilità del personaggio attraverso le peripezie dell'azione, non riesce a persuadermi del tutto. Una simile impostazione, soprattutto se è mantenuta con un rigore quasi meccanico, finisce col decentrare tutto il sapore degli avvenimenti del protagonista, per farlo risiedere in essi stessi. Si sa già talmente che Buster Keaton non farà nulla (penso soprattutto al suo viso di annoiato) che la curiosità si riduce ad assistere a tutto ciò che gli succede, e nulla più.
La reazione lirica del personaggio non esiste, non può interessare, e la partecipazione dello spettatore ne risulta quasi dimezzata.
Lo stralcio più interessante, in questa film, mi sembra l'episodio nel caffé dei negri: avventura che si svolge, come giustamente mi fece osservare l'amico Gerbi, senza una sola parola di didascalia. Ed è, credo, ormai, pacifico, tra quanti si interessano al cinema, che avarizia di parole stampate durante la film è la più saggia delle economie.

« La Fiera Letteraria », 15 gennaio 1928.

LA SIGNORA DALLE CAMELIE CON NORMA TALMADGE

Poiché i motivi drammatici, nella loro umana sostanza, sono eterni, gli inscenatori di questa film si sono ricordati che talora essi ci possono apparire più efficacemente colle esteriori sembianze del nostro tempo, che sotto il paludamento del costume, ed hanno fatto migrare dall'ottocento al novecento la storia della Signora dalle Camelie. Ed ecco le strade di Parigi risplendere di fari d'automobile ed Armando ordinare al fedel servitore di prendergli un posto nel direttissimo della sera. Le angosce ed i trasporti della passione sono sempre quelli; le fogge del vestire ed i mezzi di trasporto sono mutati. Lo spettatore, che ripensi al romanzo, al dramma o all'opera verdiana che, finora, gli hanno tramandato la storia di Armando e di Margherita, è invitato dalla film a un gioco di raffronti, e ne rampollano quasi tutte le migliori trovate dello spettacolo. Si aggiunga che, per non rompere tutti i ponti col secolo scorso, i personaggi hanno conservato un languore e un romanticismo di passioni abbastanza insoliti ai nostri giorni, e che fin le cravatte di lui e gli abiti di gala di lei serbano qualche nostalgia ottocentesca.
Norma Talmadge ha impersonato con molto stile le moine della fanciulla inesperta che soccombe alle tentazioni del lusso, il languore della cortigiana incrudelita e gli slanci dell'innamorata. La fotografia è assai morbida, i tagli delle scene sono fatti con signorilità: tuttavia, malgrado i pregi tecnici, queste film legate a un'opera letteraria mi danno sovente un senso di sazietà, e rappresentano nel cinema piuttosto un passo all'indietro, verso l'epoca dei drammi « passionali » che un presagio di nuove vie dischiuse all'arte dello schermo. Le avventure della Signora dalle Camelie non hanno, è ovvio, proprio nulla di particolarmente cinematografico: voglio dire quella impostazione di scene e di trapassi, quella tessi-

tura e quella tonalità che in certi casi solamente il cinema può rendere. Salotti, brindisi, gelosie, abbracciamenti, come si vedono in questa film, sono cose che potevano benissimo restare sul palcoscenico, e che non hanno acquistato sullo schermo una speciale efficacia espressiva.

« La Fiera Letteraria », 12 febbraio 1928.

GIORNO DI PAGA CON CHARLOT

Dalle prime farse brevi alla *Febbre dell'oro* lo sviluppo dell'arte di Charlot mi sembra sia stato costantemente rivolto alla ricerca di una maggiore sobrietà di esperienze, quasi che il movimento, questo patrimonio dell'artista cinematografico, fosse moneta da spendersi colla più scrupolosa accortezza.

Giorno di paga è una delle vecchie interpretazioni, nelle quali Charlot ha via via stilizzato quasi tutti i mestieri. Poiché è stato proiettato sugli schermi milanesi contemporaneamente alla ripresa della *Febbre dell'oro*, si presta ad un gioco di raffronti tra i punti di partenza della mimica di Charlot e i suoi più recenti aspetti: almeno fino a che *Il circo*, arrivando un giorno o l'altro anche in Italia, non ci mostri ricerche e risultati successivi alla *Febbre dell'oro*.

Non c'è stato camibamento di stile. Charlot è rimasto sostanzialmente fedele a se stesso, affinando i propri mezzi di espressione come uno scrittore lima la pagina. Anche il mondo morale e sentimentale delle sue commedie, pur allargandosi, è rimasto in sostanza patetico e melanconicissimo, quasi un anelito umile e mortificato all'irraggiungibile felicità: desta quindi un certo stupore sentir parlare negli avvisi pubblicitarii del « gaio » Charlot. La gaiezza come spensieratezza, serenità, gioia di vivere non si incontra nelle sue commedie quasi mai: a quando a quando c'è lo zampillo di una gioia addirittura ditirambica, come in quella magnifica scena (che nella prima apparizione del film in Italia era tagliata) della *Febbre dell'oro* dove Charlot, al pensiero che Georgia verrà a cena da lui per capodanno, preso da un impeto fisico di irrefrenabile allegrezza sfonda i cuscini, si agita, salta, caprioleggia, mentre l'aria si riempie di una labile nevicata di boccioli di lana e di piuma. E anche questa non è gaiezza; è una gioia che nel suo impeto ha qualcosa di forsennato, e che sembra presentire la catastrofe, il ritorno delle lunghe umiliazioni.

In *Giorno di paga* Charlot è muratore, e lo squarcio fondamentale della film, qui, come nel *Kid*, come in *Vissi d'arte vissi d'amore*, come nella scena più celebrata della stessa *Febbre dell'oro* (la danza dei panini), è un sogno. Per Charlot la felicità non è di questa terra, ed il sogno è la sua evasione lirica dalle quotidiane catene della vita terrena. Ci sono delle scene divertenti, che hanno però il loro motivo intrecciato a fatti esterni e meccanici: il gioco del saliscendi nella fabbrica, i capricci dell'automobile che non s'avvia; la stoffa dell'azione di Charlot ritiene qualcosa del clownesco; quei sorrisetti trattenuti, quei piccoli gesti, che nella *Febbre dell'oro* hanno una così giusta e potente risonanza patetica, qui appaiono solo a quando a quando come germi di un'arte che da lì a qualche anno doveva riempire di sé il mondo... e far spargere tanto inchiostro ai letterati.

« La Fiera Letteraria », 4 marzo 1928.

"CINEMA PURO" AL « CONVEGNO »

Enzo Ferrieri ha presentato al pubblico del « Convegno » la film d'avanguardia di Germaine Dulac *La Coquille et le Clergyman*, facendola precedere da una breve lettura su alcuni aspetti dell'arte del cinema, e partico-

larmente sul modo ed i limiti entro cui pare al Ferrieri ragionevole di intendere la tendenza dei cineasti al cosidetto "cinema puro".
E poiché il discorso del Ferrieri ha toccato assai acutamente questioni di carattere generale, che quindi possono interessare la totalità dei lettori, mentre un commento alla film farebbe un appello assai più indiretto alla loro attenzione, ci occuperemo anzitutto delle teorie esposte dal direttore del « Convegno ».

La parte principale, e più interessante, della sua trattazione, ci è sembrata quella che ha cercato di svolgere una critica al concetto di "cinema puro" o "astratto". Secondo il Ferrieri il cinema puro è l'*esasperazione del linguaggio cinematografico*. Esso può giovare, come lavoro preparatorio, ad apprestare all'arte dello schermo i propri mezzi di espressione, ma preso come fine a se stesso, cade facilmente nella aridità di un intellettualismo frammentario e disgregatore. E' il segno di una diffusa tendenza, che appare in dati momenti di crisi in tutte le arti, a sostituire una mancante ispirazione fondamentale e unitaria con un intricato e troppo squisito mondo di sensazioni, e di sfumature di sensazioni. Il linguaggio cinematografico, con propri mezzi di espressione, usato da un artista, può dare opera d'arte; ma si badi, per eccessivo amore alla "purità" di questo linguaggio, di non finire col produrre degli abecedarii, in luogo di discorsi compiuti.

Il cinema puro si sposa sovente al surrealismo ed al freudismo, che hanno mobilitato il mondo dei sogni e della subcoscienza per mascherare un disperato bisogno di evasione dalla materia e dal reale.

Il film *La Coquille et le Clergyman* è surrealista e freudiano. I suoi pregi sono saltuarii, tecnici, frammentarii: esso si svolge al di fuori di qualsiasi schema logico o narrativo, ma non ci pare attinga da ciò una profonda suggestione di "musica visuale". Sarà, forse, "puramente cinematografico", ma non risulta che da questa sua purezza abbia saputo far rampollare una vena di schietta poesia.

« La Fiera Letteraria », 25 marzo 1928.

IL CIRCO DI CHARLIE CHAPLIN

Giacché il celebre e attesissimo *Circo* non si decide, per chissà quali misteri di strategia e geografia, a comparire nelle sale di Milano, gli sono andato incontro. L'ho trovato felicemente a Venezia. Il sorriso di Charlot, dalle foto di assaggio, si specchiava nostalgicamente nelle placide acque del Rio di San Luca.
Calli, salizzade, rughe, rami, campi, campielli, fondamenta e fondachi brulicavano di manifestini. Il forestiero di riguardo che si incontrava ad ogni passo era sempre Charlot. Non si potrebbe fare un quadretto di genere della vita veneziana di questa primavera 1928, senza raffigurare, come segno dei tempi, sulla cantonata di qualche vicolo, oltre il ferro da gondola ed il profilo del gondoliere, il tubino, il bastoncino ed eziandio le scarpacce scalcagnate del patetico Charlie, che i francesi chiamano Charlot e noi non chiamiamo Carletto. I paragoni, è risaputo, sono odiosi. Lasciamo dunque stare il parallelo tra *Il circo* e la *Febbre dell'oro*. Sono due cose diverse; ecco tutto. Gli odiatori del cinema, che si divertono e commuovono al *Circo*, se la caveranno, mi par di sentirli, col dire « che con Charlot non sembra più di essere al cinematografo ». Alla quale osservazione sarebbe ovvio rispondere che il cinema è proprio questo.

Alberto Cecchi ha già denunciato sul « Tevere » (e Titta Rosa ha riportato il passo in questione nella "Rassegna della stampa" della « Fiera » del 22 aprile) le mutilazioni con cui il *Circo* è stato presentato al pubblico romano, perché ho rinunciato a capire qualcosa di tutti questi pasticciosi

manipolamenti: certo che ho sentito a quando a quando nella tessitura della film dei bruschi trapassi che mi sanno di forbici impietose. Del resto non si è già arrivati altre volte a servire al buon pubblico due o tre film di Charlot impastate e mescolate insieme per fare uno spettacolo unitario?

Il circo, comunque sia, anche così, ha una bella leggerezza ed alacrità di composizione, una tessitura insieme fantasiosa e serrata che è certo una delle più riuscite fatiche del liricissimo comico americano.

Ci sono delle progressioni drammatiche, come nella scena col leone, di una linea ampia e compiuta; ci sono delle trovate, come nella prestigiosa scena degli specchi, che moltiplicano le risorse dello schermo, e sembrano allargare indefinitamente il breve rettangolo.

Come il narratore accorto sa rendere con poche righe l'atmosfera del suo racconto, fin dalle primissime scene dalla film siamo presi nell'aura del circo, insieme tragica e mesta, con qualcosa tuttavia di spazioso e di volante. Il recinto dove si deve far ridere appare subito come il regno della tristezza.

Il lirismo di Charlot infonde dovunque un tocco vibratile, qualcosa che arriva al cuore con immediata persuasione. E sul difficile filo dell'equilibrio poetico Charlot arriva bravamente alla fine della avventura, come, funambolo, malgrado le scimmie ed il terrore, giunge a compiere sulla corda del circo la sua traversata.

« La Fiera Letteraria », 13 giugno 1928.

Alberto Cecchi

CHARLOT NE *LA FEBBRE DELL'ORO*

« E' in questo film — ha detto Charlot — che mi dovranno cercare quando sarò morto tutti quelli che vorranno conoscere i caratteri più interessanti, più puri e più personali della mia arte ».

Charlot può parlare a buon diritto di purità e di arte. Da tempo critici e scrittori si occupano delle manifestazioni che va facendo quella maschera di elegante pitocco che egli ha inventata, in "kraus" rattoppato, pantaloni a organetto, tubino disequilibrato e canna d'India a saltaleone. Cominciarono a considerarlo come un pagliaccio più intelligente degli altri: lo videro in seguito come una caricatura della psicologia mondiale contemporanea; e finalmente arrivarono a giudicarlo per quel che è, un uomo addolorato, rassegnato e ostinato a lottare con la vita, malgrado le sconfitte che la vita gli infligge. Il carattere di Charlot entra senza fracasso, con l'aria di pensare ad altro, e per la finestra anziché per la porta, nella *species aeternitatis*, quanto dire nella umanità autentica ed immortale. Le avventure che egli immagina e nelle quali gli tocca vivere davanti all'obbiettivo diventano sempre meno macchinose, perdono quei caratteri tempestosi di inverosimiglianza intricata che erano proprii alle composizioni cinematografiche di una volta. Ci fu un tempo in cui Charlot si lasciava andare a manifestazioni crudeli, e conficcava con cinismo nelle carni di quanti gli passavano a tiro certi lunghi ed acutissimi aghi dei quali era invariabilmente provveduto: era in rotta con la società costituita, e la vista di un *policeman* lo faceva fuggire a gambe levate; i suoi amori testardi e fulminati si risolvevano in baruffe coronate da randellate, colpi di revolver e tentativi di strangolamento ai suoi danni. Con l'andar

del tempo il grottesco vagabondo dalla camminata canina s'è messo a vivere con qualche rispetto per la legge e l'autorità, e le sue avventure diventano sempre più dimesse, perdono il carattere miracoloso e vengono ad assomigliare alla vita reale di tutti gli uomini e di tutti i giorni. Come Pinocchio diventa da burattino ragazzo per bene, Charlot è diventato, da pagliaccio che era un malinconico e cogitabondo mortale. Lo abbiamo perfino veduto recitare qualche volta senza più quel suo bastoncino dal quale sapeva ricavare così irresistibili effetti di allegria: l'arte di lui si va facendo sempre più morbida, intenerita, scarna, in una parola, umana. La caricatura gli si trasforma man mano in satira, un satira dolce e benevola, qualche volta fatta con le lacrime agli occhi. E l'eccellenza delle sue straordinarie qualità appare sempre più chiara, ora che egli è alle prese con i sentimenti elementari e banali, l'amore, la sete di denaro, la fame, la paura.

Nella *Febbre dell'oro* Charlot si presenta come un avventuriero di tono minore, che vagabonda solitario ed ottimista per l'Alaska ghiacciato, in cerca di un filone d'oro che gli permetta di risolvere il problema economico della vita. Ai primi assaggi con le difficoltà brutali di quell'esistenza ringhiosa, torna nel suo guscio, lascia andare tutte le speranze, e si adatta a contentarsi di un giaciglio in qualche capanna sperduta nei deserti di neve e di un pezzo di pane regalatogli in qualche mensa approssimativa. La grande avventura per lui è l'incontro con Georgia, ballerina in un *tabarin* da minatori. Georgia diventa per lui il paradiso sognato, l'amore ideale che si contenta di se stesso, il cielo toccato con un dito. Che poi una serie di combinazioni fortunate lo faccia diventare proprietario di una miniera d'oro e numerosamente milionario, questo è un avvenimento a *coté*: importante solo perché gli permette di sposarsi la bella.

Charlot minatore è lo Charlot che conoscevamo, impassibile nelle contingenze più pericolose, ironico senza volerlo, comico a forza di essere ingenuo. Tutti sanno di cosa sia capace in questi casi il genio inventivo di Charlie Chaplin, che ha raggiunto tante volte la felicità più perfetta di questo stile buffonesco. Nessuno meglio di lui sa cogliere in tutti gli aspetti della vita, sa indovinare in tutti gli atteggiamenti dell'uomo la spina dorsale, lo scheletro. La comicità di Charlot consiste in gran parte nel ripetere *a vuoto* i movimenti normali degli uomini: quando fa il pugilatore, non c'è dubbio che egli rifaccia esattamente tutti i gesti del pugilatore di professione; quando pattina, eccolo imitare a perfezione gli svolazzi e le virtuosità del pattinatore più diabolicamente abile: il grottesco è tutto nella sproporzione di quegli atti paragonati alle sue modeste intenzioni. Quella meraviglia stupefatta che egli prova nel ritrovarsi così bravo; quel terrore che lo prende nel vedere i rapporti fra causa ed effetto; e quella sua modestia schiva, di continuo violentata dagli avvenimenti che lo portano in primo piano e lo obbligano ad essere il centro di un mondo dal quale egli rifugge timidamente: tutto questo lo abbiamo veduto ed ammirato tante volte da non poter più, oramai, parlarne con lo stupore delle prime volte.

Quello di cui dobbiamo parlare è lo Charlot sentimentale, del quale conoscemmo a suo tempo qualche aspetto nel *Kid*. Ma allora Charlot era innamorato di un bambino, e somigliava ancora a se stesso. Nella *Febbre dell'oro* Charlot è innamorato di una donna, innamorato dell'amore. E' stato sempre di moda dire degli attori comici che riescono meglio nelle parti drammatiche e viceversa: ma non sappiamo quante altre volte questo capovolgimento possa essere stato giustificato come questo. La cinematografia è un'arte che, quando sia fatta sul serio, plastica com'è, sopporta male la critica e perfino il commento: si tratta di andare a vedere. Charlot drammatico bisogna andarlo a vedere: di lui si può dire che è veramente

diventato uomo e che il "kraus", il tubino e i pantaloni non entrano quasi più per nulla nella sua arte.

Così immobile come notoriamente è, Charlot si esprime con gli occhi e con le mosse della persona: egli è diventato toccante e pietoso, non attraverso il grottesco, come una volta, ma direttamente come i grandi tragici. Procede per sintesi, com'è suo costume, e di ogni espressione dà il punto centrale, il nocciolo consistente: la sua interpretazione è allo stesso tempo una critica, un'opera di scarnificazione: è tutta fatta di allusioni, di suggerimenti allo spettatore, di indicazioni centrali. E' rapido e preciso: ottiene con il cinematografo quello che non è possibile ottenere con il teatro, dove tutti i discorsi sottostanno alla grammatica e alle leggi del conversare: se la parola non apparisse troppo *bluffistica*, potremmo dire che i capilavori di Charlot hanno un sapore futurista, in quanto creano stati d'animo successivi ed incalzanti. In questo va cercata la ragione del suo successo presso il grande pubblico, che lo ama quanto il filosofo, il critico e lo scrittore: egli è di un'esattezza minuziosa e spettacolosa, si contenta di dare le prime note di un motivo, lasciando cantare agli spettatori il pezzo intero, e intanto passa ad altro; tutti quelli che assistono alle sue commedie godono l'illusione di essere prodigiosamente intelligenti, e in questo suggerimento sospettoso, va ricercata, come si sa, la ragione di molti grandi successi artistici. Ogni film di Charlot è un'opera completa, la rappresentazione di una vita intera: egli sta entrando tranquillamente e fra le risate generali nella lirica e nell'epopea.

« La Fiera Letteraria », 3 gennaio 1926.

LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO

Carlo Dreyer, che non conoscevamo finora, mostra con questo film un metodo cinematografico nuovo, di grande bellezza e di grande interesse per una parte almeno del pubblico; quanto alle possibilità pratiche, vogliam dire lo sfruttamento di un tale stile per altri lavori, non ci sembra di vederne: secondo noi, *Giovanna d'Arco* rimarrà una eccezione, un esperimento inutile e di molta intelligenza, che avrà rivelato una grandissima attrice e grandissime qualità di disciplina, di misura, di austerità in tutti i figuranti.

Dei quattro « tempi » che compongono la tragedia, tre — i primi — sono completamente occupati dall'interrogatorio della Pulzella e si svolgono, senza nessuna varietà materiale, nella Sala del Giudizio di Rouen e nella celletta di Giovanna. Dreyer si è limitato a prendere il verbale del processo, quale ancora esiste nella biblioteca di Parigi, e a illustrarlo e commentarlo con una serie continuata di quadri — quasi tutti [primi] piani — delle espressioni della Santa e dei suoi giudici.

Se il cinematografo è sintesi, come sembra doversi ritenere, questo non è cinematografo: difficilmente si poteva portare la analisi più in là di così. Ogni domanda del Vescovo Cauchon e dei suoi frati, ogni risposta di Giovanna servono a dare una didascalia e un commento plastico di essa: il che vuol dire che a Rouen, quando avvenne il martirio, il tempo impiegato non fu maggiore. Il Direttore non ha perso tempo a commentare con le parole: ha badato invece a sorprendere sul viso della interrogata, degli interroganti e dei testimoni le reazioni differenti ad ogni battuta. Lo spettacolo è in un certo senso tremendamente oggettivo, avvertendo tuttavia che la lente di presa vede forse ogni cosa con una lieve parzialità verso la Pulzella, ossia che gli altri sono quali probabilmente apparvero a lei che li disprezzava e ne aveva paura.

E' uno stile semplice e nello stesso tempo molto ardito. « Giovanna, sei tu cristiana? » — domanda il Vescovo ed ecco sfilano sullo schermo

i volti di tutti coloro che assistono al dibattito, ciascuno con la sua espressione: maligna, feroce, pietosa, sprezzante, fanatica, ironica, indignata. E' come un dialogo ogni battuta del quale fosse commentata da una pagina di introspezione, e la pagina è una galleria di pitture o meglio sculture.

Si capisce il pericolo che questo metodo fa correre al film: la monotonia. Il che vuol dire che da un lato gli attori vi hanno una importanza grandissima richiedendosi loro un'infinita varietà di espressioni, per qualche verso simiglianti fra loro, una sapienza paziente nel lento graduare gli effetti, una sobrietà e nello stesso tempo una evidenza e plasticità commoventi: dall'altro si richiede molto dalla fantasia del Direttore, il quale si trova a dover lavorare per tre parti — circa un'ora di proiezione — alle prese sempre con la medesima scena, nello stesso ambiente, nel quale l'atmosfera va assai lentamente mutandosi, e con atteggiamenti che non possono oscillare se non in un dato raggio, senza grandi contrasti.

La bravura di Dreyer, che si rivela senz'altro per un artista autentico, misurato e fantastico, è certificata dalla varietà che è riuscito comunque a dare ai suoi quadri, mutando le inquadrature e la posizione della macchina da presa davanti agli attori. Tecnicamente ci sono da notare parecchie e buone invenzioni: assai spesso i personaggi sono presi dal sotto in su, con effetto — qual è nelle fotografie e, mettiamo, nel *Cristo morto* di Mantegna — di scorcio e, per così dire, piramidale: c'è da credere che a Giovanna, alla quale si mostravano dall'alto delle loro cattedre, i giudici apparissero a quel modo: ed è raggiunto così un effetto di incubo, ogni figura prendendo un aspetto anormale, irreale, fantomatico. (D'altronde è un effetto di gusto francese, e ne abbiamo visto molti anni fa un principio di applicazione nel *Processo Cranquebille,* bellissimo film che ha qualche parentela ascendente con questo di cui parliamo).

Assai intelligente è il metodo con cui vien data l'impressione del circolo chiuso dei giudici, al centro dei quali, nel mezzo della sala, è l'accusata. Le volte che gli esaminatori vengono ripresi uno ad uno e di seguito, come è vecchia prammatica, l'obiettivo non si sposta parallelamente ad essi, ma gira su sé stesso, riescendo a un effetto circolare, rotante: mentre la Santa viene colta direttamente e fermamente davanti, qualche volta — all'opposto degli altri — dall'alto in basso, come appariva ai giudici.

L'uniformità dei fondali, che sono immutabilmente e completamente bianchi candidi, serve a dare un'impressione di purità, di immacolatezza: e la trovata di abolire del tutto la truccatura dei visi fa sì che la carne dei personaggi appaia in tutta la sua ruvidezza, dando un'impressione di penosa miserabilità, di triste umanità ridotta alle sue più semplici apparenze, senza belletti né accomodamenti: i volti degli attori si rivelano come quando si guarda la pelle umana al microscopio, pieni di larghe buche, di escrescenze, di falle, simili alla faccia della Luna nei cannocchiali siderali.

Chiaroscuri, ombre, non ce ne sono: è un film in bianco e nero, come un disegno. E certi atteggiamenti rotondi degli eroi, certe attitudini plasticamente eroiche fanno pensare a un'influenza dell'arte di Michelangiolo e del Leonardo dei disegni e degli studii. L'inquadratura, il taglio dei fotogrammi sono moderni, ma tengono sempre presente lo stile classico: il buon gusto, la moderazione, la semplicità, non mancano un momento. La successione dei quadri è rapida, la monotonia evitata con la continua sostituzione del soggetto, il personaggio di primo piano — oltre naturalmente la Santa e, in minor modo, il Vescovo — è via via mutato, e su nessuno effetto si insiste mai troppo.

La poesia e la commozione sono raggiunte a forza quasi di crudeltà e di realismo. Sotto un certo aspetto, questo è un film spietato, nel quale non si esita a rappresentare quanto il mondo e gli uomini hanno di malvagio e di vile. La psicologia della Santa, la sua angelica spiritualità sono tanto più forti in virtù del contrasto: tocca dire che mademoiselle Falconetti, che la impersona, si rivela davvero una magnifica attrice, priva di lenocinii, semplice, penetrata, commoventissima: e dà prova di una singolare sensibilità e intelligenza e fedeltà alle sue intenzioni non dimenticando un attimo la qualità principale della sua eroina, che era una povera contadina, sana, sincera, dolce, piena di sicurezza in sé stessa e di paura degli altri. L'attore Silvain, che impersonava Cauchon, è di prim'ordine anche lui, e tutti gli altri sono stati ammaestrati a perfezione. I costumi sono bellissimi.

« La Fiera Letteraria », 21 aprile 1929.

IL PRIMO AMORE

Il primo amore è un film di quelli che da qualche tempo gli Americani hanno imparato a costruire, e il più grande esempio dei quali è stato *La folla*, capolavoro se mai ce ne furono. Vogliamo dire che, oltre ai personaggi dei quali viene fatto doppiamente il nome — eroi della vicenda ed interpreti del personaggio —, prende parte al film anche un altro elemento, per così dire anonimo, vero *deus ex machina* dell'avventura, ed è l'incanto poetico e risanatore della natura in *Ombre bianche*, l'incubo della condizione atmosferica nel *Vento*, la forza brutale della civilizzazione meccanica in questo *Primo amore*.
Il direttore Paul Fejos ha immaginato « una fanciulla » e « un giovine » sconosciuti l'una all'altro, e appartenenti alla classe lavoratrice: di quelli che non hanno parenti sul luogo — che è poi la terribile New York —, abitano in una camera ammobiliata, si alzano in furia alle sette di mattina, sgobbando manualmente otto ore al giorno, e la sera studiano seguendo il metodo della scuola per corrispondenza. Sopportano con coraggio da bravi ragazzi fatiche e privazioni, ma non riescono tuttavia a sopportare la solitudine e l'assenza di ogni vita affettiva; pene di cuore tanto più sensibili in quanto essi sono costantemente immersi nel rumore e nella folla senza volto, e ciascuno dei pochi non amici ma compagni di lavoro tenta di consolarsi con l'innamorato o l'innamorata.
Un *week-end* affocato ed estenuante, quando la malinconia e addirittura la noia dell'essere soli si fa ancora più sentire nella disoccupazione desiderata ed inutile, un jazz-band di negri ambulanti che va facendo per le strade la réclame di una spiaggia poco lontana mette loro nel capo la voglia di correre al mare, e quella speranza che tutti gli abbandonati ripongono nel vagabondaggio e nell'ignoto.
Naturalmente, giovine e fanciulla si innamorano appena, com'è fatale, si vedono. Passano insieme la giornata (bagno, ballo e luna-park) parlando d'amore, di progetti e di speranze: e come nei *Miserabili*, uno non sa dell'altra che il nome di battesimo, Jim e Mary. Stabiliscono senz'altro di sposarsi.
Ma, alle mantagne russe, per un banale incidente, si perdono un attimo di vista: e, in mezzo alla folla ossessionante, non si ritrovano più. Lo scoppio improvviso di un violento temporale mette in fuga le allegre brigate che si precipitano ai treni per la città. Mary e Jim, ognuno oramai e di nuovo per suo conto, disperati e piangenti tornano a casa.
Fin qui tutto va bene. Per quanto il luna-park con i suoi splendidamente e poeticamente miserabili spazi, e le spiagge popolari con il loro brulichio animale, siano stati parecchie volte prima di questa sfruttati — anche Harold Lloyd se ne è servito, e con molta bravura — pure l'avventura

Faust di Friedrich Wilhelm Murnau ▷

risulta tristemente documentaria: c'è quella malinconia, quella desolazione che gli uomini d'oggi, a forza di egoismo e di sapiente e meccanica civiltà, hanno rovinosamente e ineluttabilmente introdotto nella loro vita: quella contemporanea è un'esistenza materialista a tal segno che ciascuno ha finito per soffrire di aspirazioni e di slanci spiritualisti; come suole accadere che, quando nella risoluzione di un problema un elemento venga disprezzato e composto, questo elemento prende alla fine la sua rivincita, così, nessuno volendo riconoscere al giorno d'oggi di poter essere sentimentale, tutti lo sono con sofferenza anzi che con gioia.

La mescolanza di cinismo e di compassione, di cattiveria e di bontà, di incredulità e di speranza, che sono particolari alle creature oggi viventi sono assai bene rese in questo film, nel quale sono date col metodo indiretto e a contrasto. E il distacco che i due patiscono, avvenendo a quel modo, senza colpa di nessuno, per sola forza delle cose, per sola colpa di tutta quella gente anonima che li circonda e li preme e li porta senza tregua qua e là: il distacco terribile è quanto mai significativo, quanto mai insegnativo, dimostratore della pochezza a cui l'uomo si è oramai ridotto a furia di voler essere onnipotente attraverso le macchine e le masse umane.

Tale è la poesia di questo film, delicatamente sorgente dalla banalità e dalla brutalità. E dicerto il patetico che nasce dall'avventura è di assai buona lega, contenendo in sé qualche *speciem aeternitatis,* che è quel che conta. Questo primo amore, nato cresciuto e morto nel giro di una *folle journée,* che non tornerà mai più sebbene i due vivano in una stessa — ma troppo enorme — città, che lascerà per tutta la vita in ciascuno dei due un rimpianto implacabile, partecipa di quell'incanto lirico che per esempio è anche espresso nel « meglio era sposar te, bionda Maria » carducciano.

Senz'altri approfondimenti, che ciascuno è per sé maestro in sentimenti di questo genere, ci sembra che un tale finale dovesse apparire obbligatorio per la moralità del drammetto: il quale si risolve invece e purtroppo in commedia. Poiché, una volta tornato a casa, Jim si mette ad esasperare la sua tenerezza senza più oggetto facendo girare al grammofono il disco di un valzer che i due hanno molto ballato al dancing della spiaggia. Il suono va al di là della perete: e al di là della parete c'è Mary, antica e insospettata (nuova indicazione della crudeltà delle condizioni di vita in questa nostra civilizzatissima epoca) vicina. Per merito dunque di quel valzer, che s'intitola *Always,* i due si ritrovano: si sposeranno, e il primo amore scambierà il suo incanto con quello della cara vita a due.

La faccenda è girata così al banaluccio, e perde improvvisamente molto della sua morale, diventando un fatterello romantico, e la conclusione capovolgendo ogni cosa: l'amore, vecchia storia, e il caso, hanno ragione della forza anonima e del caso. La retorica, scacciata dalla porta, rientra dalla finestra.

Tuttavia si tratta di un buon film. E' già una bella cosa che gli Americani abbiano compreso, e da un certo tempo ci insistano, che il gran mondo, il lusso, il vizio « dorato » e così via — cornici e soggetti che finora parevano inevitabili nei films di soggetto moderno — debbono far luogo alla vita comune, quella di tutti gli uomini e di tutti i giorni: e che le *girls* per quanto interessanti siano, non sono che un fenomeno contingentissimo, leggero e già anche troppo sfruttato. Che gli Americani si siano accorti di quanto dolorosamente bello e buono sia il lavoro, e tutto quello che questa parola tira con sé: di quanto sia più interessante un uomo che fatica e guadagna anzi che godersela e spendere, è una cosa della quale va ringraziata la Dea che presiede all'Arte Cinematografica.

Barbara Kent e Glenn Tyron, in ispecie il secondo, sono bravissimi. L'applicazione della sonorità — e anzi, in questo caso, della parola — si rivela sempre più inutile, antipatica e insomma balorda. La migliore impressione che se ne ha è quella di mettersi a pensare a una lezione di inglese impartita col metodo Berlitz.

« La Fiera Letteraria », 16 giugno 1929.

SINFONIA NUZIALE

Erich von Stroheim che — come già fece per *Femmine folli* e *Donne viennesi* — ha inventato, diretto e recitato questo film, riesce sempre ad essere un eroe preoccupante. I personaggi che egli crea hanno immancabilmente in loro qualche cosa di equivoco, di losco, addirittura di osceno, e nello stesso tempo, per virtù di lui che li incarna, sono in qualche modo simpatici. Così avviene, come fu al tempo di *Femmine folli*, che per la nostra città si spanda e tenga piede per sei mesi una « moda alla Stroheim » della pettinatura alla tedesca, con le tempie e la nuca rase, e soltanto il sommo della testa guarnito di folti capelli.
Questo porterebbe a varie considerazioni di carattere morale: poiché ci viene il sospetto che Stroheim metta parecchie intenzioni in quel che fa, e quel suo ostinarsi a portare sullo schermo un militarismo corrotto e splendido non è senza ragione. Stroheim è un nobile di razza, e il suo aspetto volgare e al tempo stesso aristocratico e sprezzante lo certifica a prima vista: ha in sé qualche cosa di odioso e qualche cosa di affascinante, precisamente come accade nei componenti il mondo delle persone « di qualità », e questo gli permette di interpretare a perfezione le sue creature eleganti e canagliesche. Può darsi che Stroheim, oltre che del cinematografo, faccia anche della propaganda.
Ma quel che è certo è che egli sa mostrare assai bene la sua intelligenza, e che a suo modo arriva ad essere poetico, oltre che, da buon tedesco, simbolico: e che i suoi films, banalissimi e risaputissimi nei soggetti, diventano originali e addirittura preziosi per merito dello svolgimento e della recitazione.
Sinfonia nuziale ha un argomento addirittura vecchio stile, che sembra inventato da Dumas figlio e trattato da Flaubert, romantico e realista al tempo stesso. C'è il solito tenente delle guardie a cavallo, figlio di un ciambellano — e questo permette la riproduzione della cerimonia annuale di Santo Stefano nella vecchia Austria, con l'Imperatore, il Santissimo e la processione famosa —: il qual tenente, vizioso e giuocatore, s'innamora con qualche onestà di una ragazza del popolo e la fa sua, forse con le migliori intenzioni. Ma la possibilità di un grande matrimonio d'interesse soffoca la possibilità di un matrimonio d'amore. Il tenente sposa la milionaria, la ragazza sposa un macellaio: ognuno andrà per la sua via portando il ricordo dell'altra, e ci saranno al mondo quattro infelici di più.
Il metodo di Stroheim è di procedere per così dire a grandi blocchi. In un film come questo, di tremila metri e che occupa due ore di spettacolo, non vi sono — oltre la presentazione dei caratteri, la processione e qualche passaggio — più di quattro o cinque momenti, uno dei quali — l'idillio alla trattoria del Vecchio Melo, in una pioggia di fioretti bianchi — lunghissimo. E' nella realizzazione di questi capisaldi che Stroheim mette la sua abilità e rivela tutti i suoi pregi e i suoi difetti.
In definitiva, il film va giudicato su due punti: l'incontro e l'idillio. Il resto non sono che pezzi di bravura, o di tecnica, o di recitazione, o di cinismo, o di lusso: e naturalmente vanno benissimo, interessano e divertono. Ma l'impegno artistico di Stroheim è tutto dove s'è detto, dove mira contemporaneamente all'analisi e alla poesia.

L'incontro è perfetto, una delle cose più belle dell'arte cinematografica contemporanea. L'ufficiale dall'alto del suo cavallo e la ragazza nel primo rango della folla hanno in ogni loro gesto, in ogni « passo avanti » psicologico, un sapore e un gusto eccezionale, raro. Stroheim è un artista pieno di umanità, ed ha il merito di sapere estrarre la poesia dalle situazioni più volgari, più basse, come dimostra tutto il film: i cui sviluppi sono magari miserabili ma sempre lirici, spregevoli ma sempre patetici. Nella scena dell'incontro l'azione, immobile plasticamente, non consiste invece mai psicologicamente, e ogni quadro dimostra un vantaggio, un guadagno del sentimento amore nei due protagonisti. Una grande genialità nell'analisi si accoppia a una grande eleganza nelle posizioni.
La scena dell'idillio è invece — come quella dei due padri ubriachi che combinano il matrimonio — troppo lunga, insistente e monotona. E' vero che, inframmezzata com'è alle scene dell'orgia, deve dare un'impressione di contrasto; ma i suoi procedimenti, invece che analitici, appaiono sintetici, e ne risulta soltanto la ripetizione di un solo quadro: i due innamorati sotto la pioggia dei meli. I sentimenti ci paiono statici e non dinamici, e l'impressione che se ne ha è soltanto di stanchezza.
Tolto questo eccesso di diligenza — ma è anche vero che il film originale è di seimila metri mentre, per necessità di cose e di censura, è stato in Italia ridotto a tremila, e questo rompe l'armonia della composizione e dei rapporti — tolto questo eccesso di diligenza, di *Sinfonia nuziale* non c'è che da dir bene. Gli attori sono eccellenti dal primo all'ultimo, e Fay Wray, la protagonista, si mostrava di una grazia, di un'innocenza e nello stesso tempo di un'avidità sentimentale e sensuale da sbalordire. Stroheim tutti lo conoscono e sanno quel misto di debolezza e di marzialità, di cedevolezza e di ostinazione, di ipocrisia e di sincerità che è in lui.
Qualche effetto era calcato con mano di un attimo troppo pesante: per esempio tutta la figura del macellaio, bianca e nera senza grigio.
La fotografia era ineguale: forse un abuso di *flou,* di nebbia.

« La Fiera Letteraria », 24 novembre 1929.

NOTA SU BUSTER KEATON

E' ormai addirittura tradizione che fondamento e sorgente degli effetti comici di Buster Keaton sia la impassibilità alla quale fermamente si attiene lungo tutte le sue avventure, per diaboliche che esse siano. Difatti, al pagliaccio classico è fatto obbligo di manifestarsi attraverso la smorfia e il riso, tanto più eccessivi quanto più gravi sono le disavventure materiali e sentimentali che gli capitano: e anche questa, a guardar bene, è una forma di impassibilità, di impermeabilità. Il pagliaccio è una creatura che fruisce di un'umanità per così dire amputata: non possiede la scala intera delle sensazioni proprie ai mortali, le quali vanno dalla gioia al dolore, ma si arresta parecchi gradi più in su, all'indifferenza. Di qui la sua comicità, comicità non essendo altro che « contrasto fra l'effetto che una situazione *deve* produrre tradizionalmente e l'effetto che in particolare — sul pagliaccio — *produce,* in opposto alla tradizione ».
Buster Keaton ha più che mai amputato la sua umanità. Non sente nulla, dicono, nemmeno la gioia: di qui la comicità irresistibile dei suoi effetti. Tutto questo è in parte vero. Ma si avverta che la sua famosa impassibilità è soltanto, e necessariamente, parziale, limitata cioè al suo viso; quanto al suo corpo, che è quello di un elasticissimo ginnasta, è tutt'altro che impassibile: e il corpo ha una sua espressione, efficace quanto l'espressione del viso. E di più, vogliamo dire che Buster Keaton non è impassibile — se così fosse qualsiasi altro attore, quando avesse messo

una maschera, varrebbe quanto lui — ma è malinconico, non è impenetrabile ma patetico, non è indifferente ma sentimentale. Buster Keaton può se mai essere chiamato uno stoico, in quanto sopporta con animo eguale le maggiori avversità. Non è meravigliato, ma nemmeno gelido: tutt'al più è un martire.
La differenza tra Buster Keaton e Charlie Chaplin sta in questo: che Charlot è perseguitato dagli uomini, Buster dalle cose. L'avventura del primo è sempre questa: malgrado la combinazione favorevole degli avvenimenti, egli non riesce a farsi amare dalla donna che ama. L'avventura del secondo è l'opposta: malgrado la combinazione ostile degli avvenimenti, egli riesce a farsi amare dalla donna che ama. Per certi versi, Charlot è la continuazione della maschera di Arlecchino, buontempone e sfortunato in amore, mentre Buster è la continuazione della maschera di Pierrot, malinconico e fortunato in amore.
Alla felicità di Buster Keaton, alla riuscita delle sue speranze si oppongono senza eccezione le condizioni meccaniche della vita. Le catastrofi alle quali egli viene irrimediabilmente a partecipare come protagonista sono sempre prodotte da macchine, da accidenti atmosferici, da entità le cui leggi non dipendono — o soltanto indirettamente — dall'uomo. Se Buster avesse vissuto un secolo fa, i pretesti per gli effetti che egli ama trarre sarebbero stati assai scarsi, in confronto di quelli che gli offre il nostro secolo meccanicamente civilizzatissimo. L'arte di Buster Keaton è quindi contingente e particolare, mentre quella di Charlot è universale.
L'arte di Buster Keaton è delicatamente contemporanea. Il contrasto di cui egli si giova è quello esistente fra una creatura semplice, spontanea, vergine, dall'anima infantile, e le condizioni della vita attuale, piena di agguati, per vincere i quali occorre un minimo di conoscenze tecniche, di praticità, di allenamento alla materialità. Buster Keaton è un uomo indifeso e ingenuo; le cose, con la loro forza cieca, lo atterrano facilmente: ed egli deve la sua salvezza finale soltanto al fatto che la sua patente semplicità lo fa amare da qualcuno, da una donna nella più parte dei casi o — come nel suo ultimo film — da una scimmia, che si rivela all'atto pratico più di lui attrezzata ad affrontare e risolvere le difficoltà materiali.
E' questa inversione dei valori comuni e tradizionali che produce la comicità, nelle avventure di Buster Keaton: una comicità essenzialmente patetica e poetica, piena di tenerezza. Allo stesso modo che è comico un bambino quando si prova le prime volte a camminare e va in terra ogni istante, e non si fa mai male, non soffre — anche se i suoi occhi sono spaventatissimi — e arriva prima o poi a rifugiarsi fra le vesti della madre.

« La Fiera Letteraria », 29 dicembre 1929.

Guglielmo Alberti

CHARLIE CHAPLIN E *LA FEBBRE DELL'ORO*

La perfezione della *Febbre dell'oro* non maraviglia: appar naturale che Chaplin liberato man mano il suo giuoco da certi impacci ci si offra in quella interezza di pure doti che gli si riconosceva assolutamente e che si attendeva, sicuri, di veder così svilupparsi e fiorire. Questo equivarrebbe a dire che non ha mutato maniera, se maniera non comportasse correntemente il significato di ripetizione. Ma Chaplin da quel raro artista che è,

ha istintivamente un troppo preciso senso delle sue facoltà di espressione, del suo linguaggio, per non rinnovarsi non altrimenti che nei limiti di queste possibilità. Il progresso graduale della sua arte è in profondità: ci vedo la sicurezza vegetale della radice che non tanto s'attacca alla zolla buona quanto la penetra tutta coi suoi tentacoli, ne assorbe coi più delicati organi i succhi per trasfondersi in linfa e, alimentando, esprimersi in pianta fiorente e fruttifera. Arte sommamente *naturale* e di coltura, a un tempo. Il continuo compenetrarsi del reale e del fantastico, questa pesantezza e aderenza al suolo e quelle improvvise liberazioni e quei voli, questa miseria dell'uomo solo, che le animali necessità di sostentamento fan vile, bugiardo, ladro e quella vena d'amore che rampollandogli dentro tratto tratto lo trasforma subitamente in paladino della giustizia ed eroe generoso, tutta questa figura dell'uomo Charlot la rappresenta nell'atto di farsi. Un essere ingenuo in cui costretti Ariele e Calibano lottano, e or cede all'uno ora all'altro secondo l'impulso più o meno violento di un d'essi; in loro balia, e che non conosce né loro né sé stesso, ma soltanto un vagheggiamento di vivere il *meglio che sia possibile,* un *meglio* pratico, spicciolo, così, ad orecchio fuor d'ogni legge. Ogni capitolo della vita di Charlot ce lo dimostra impigliato in un imbroglio che non ha saputo eludere o anzi è stato talvolta proprio lui più o meno inconsciamente a far nascere. C'è un formicaio in cui uno dei suoi ingombranti piedi incespica, o un vespaio contro cui va a finire un mulinello della sua cannuccia: ma c'è anche spesso una pagnotta troppo insistentemente richiesta dal suo ventre affloscito per non allungar la mano — o, peggio, una certa arsura che solo un bicchierino di *gin* potrà calmare, se il *barman,* vigile mostro che soltanto una moneta placa, si volgerà un momento distratto da una vezzosa cliente.

Molto dell'arte di Charlot sta nel gioco di cavarsela (*Charlot galeotto* s'intitola in Francia: *Charlot s'évade*). Da un minimo avvenimento trarre le più inattese conseguenze e che si dimostrano essere le sole possibili. Il giorno che si è irretito senza scampo, gli sembra, non sapendo a che santo votarsi, si sdraia per terra e fa il morto. Qualcuno difatti lo raccoglie, lo riscalda, e sfama e disseta. (Non bisognerà tuttavia che lo sfrutti questo espediente, lui che, parrebbe, ci tiene di molto a vivere: potrebbe succedergli un giorno di star fresco). Si starà a vedere ora che il più recente capitolo della sua vita si è concluso coll'arricchimento favoloso coronato dal sentimentale fidanzamento, che gli potrà capitare: se pellicce, sigari e champagne e tutto quel che di superfluo l'*oro* gli ha acquisito — pensate, a lui, povero diavolo, e l'indipendenza e la considerazione! — con soprammercato il disinteressato cuore della fanciulla amata nei tempi di miseria — se tutto ciò, dico, non soffocherà quei certi moti in lui di carità pura, quasiché fosse soltanto la miseria a suscitarli, se di tali soddisfazioni si satollerà da buon filisteo, o se a traverso la sazietà non prenderanno a irritarlo ancora una fame e una sete misteriose, e trascorrendo daccapo come un bambino dal riso allo sgomento non ripiglierà a saltabeccare ingenuamente, attonito e incompreso per « il gran deserto d'uomini », come prima, come sempre, irrimediabilmente solo.

Sia « tra le case aggiunte a case » e per « le strade che sboccano nelle strade » delle gran città grigie — sia per un sentiero fiorito nella gloria di maggio, Charlot lo troviamo sempre solo. Gli manca l'educazione famigliare di Robinson, né ha il capo infardito di romanzo come Don Chisciotte per mettersi a vivere incarnando miti moralistici e cavallereschi. I suoi miti, lo sappiamo, nascono dalle più triviali necessità; la sua morale si fonda massimamente su di un salutare terrore del *policeman*; i suoi costumi si ispirano a quel che i casuali incontri coi suoi simili gli hanno

insegnato. E qui si appalesa un indubbio istinto di signore in questo Michelaccio, o piuttosto di *dandy*. N'è prova il suo vestito e la preoccupazione di galanteria nei gesti: come si cava i guanti, non importa se a buchi, come apre il portasigarette — dico la scatola di sardine che tiene *alla seconda* saccoccia posteriore e donde con cura estrema estrae una cicca. Questa raffinata esigenza di un modo di vivere civile, Charlot deve averla specialmente alimentata traendo esempio e insegnamenti a teatro o al cinematografo le rade volte che ci ha messo il naso, o nei restaurants frequentati più o meno a seconda delle disponibilità finanziarie. (Ricordate quella colazione che tenta di scroccare colla moneta scivolata di mano al vicino di tavola e che dopo un precipitar di peripezie si rivela falsa?) Nei suoi atteggiamenti ritrovate il primo attor giovane e il tenore: stilizzazione di una correttezza assoluta, di una freddezza caricata. Perché, non ha da piacere a nessuno; una eleganza gratuita, che niuno osserva, anche perché sono le sue intenzioni massimamente a sostenerla, anzi diciamo pure a fingerla; questo straccione passeggia per le vie rivestito della pomposa nobiltà del solitario.

Per un pezzo fuor che padroni, complici, *policemen* non frequenta né conosce; la sua parte è quella dell'inseguito. Tutti conoscono le sue *fughe* così indiavolate e pur così precise di tempo. Ma un giorno avviene che un involto di panni gli capita tra i piedi. E' tra le ammirevoli scene di Charlot. Lo si vede avanzare per un budello di strada tra le case alte, dignitoso e padrone del mondo, piedi divaricati come di consueto, passettini a molla, una mano al fianco, dall'altra la cannuccia maneggiata con disinvoltura. Si approssima fin in primo piano e colla cura che ho già detto, si cava dito per dito i guanti a brandelli e sta per mettersi delicatamente in bocca la cicca prescelta dalla scatola di sardelle... Paf! dall'alto gli precipita addosso un rovescio d'immondizie. Niente. Che può toccarlo nella sua impossibilità? Una scrollatina di testa e di spalle, una spolveratina addosso colla punta delle dita, uno sguardo di sprezzo distante di sotto in su e starebbe per proseguire la passeggiata se da un involto ai suoi piedi non udisse uscire un gemito e un moto di braccine e gambuccie non apparisse fra le pieghe... Allora Charlot ha una mossa unica, indimenticabile; *leva di nuovo il capo in alto*. E' un attimo: questo stupore di Charlot che si esprime col lasciare solo indovinare con un moto del capo l'assurdità del suo pensiero che anche questo pupo gli piovve addosso non altrimenti delle immondizie, di lassù, da un Cielo anonimo, è di una delicatezza incomparabile.

Da questo momento incomincia la vita nuova di Charlot. Prima, farà di tutto per liberarsi della creaturina che la Provvidenza gli ha messo tra i piedi. Invano. E poi — o com'è fatto un bimbo?

Si siede sull'orlo di un marciapiede, leva in alto il fantolino reggendolo sotto alle ascelle e quello ride... Ah! che dolcezza di sorriso aperto di tutti i denti su questo viso di scroccone svergognato: due risa che si rispondono. Charlot si scopre un cuore paterno, accoglie il piccino nella stamberga, lo nutre, lo alleva, lo cresce furbo e delicato ad un tempo. Ma qual più deve all'altro: il Kid a lui, o lui al Kid che gli ha insegnato a dimenticarsi tutto in un altro? Si rammenti il distacco lacerante, e quel mirabile sogno di Charlot affranto sui gradini dell'uscio: quella trasfigurazione del reale in un Paradiso donde il Diavolo però non è bandito, sì che la felicità raggiunta s'inquina, il dramma scoppia tra le ali degli angeli in blusa, e anche un colpo di rivoltella parte che rompe a mezzo il volo di Charlot e lo atterra pesantemente.

Ma nel *Kid* era d'impaccio quel che tra il moraleggiante e il lacrimoso comportava la trama generale della vicenda e a cui Chaplin era estraneo. Nella *Febbre dell'oro* Chaplin di nuovo signore assoluto, autore ed attore,

realizza un'opera che può dirsi perfetta. La più segreta psicologia volta in termini strettamente realistici, ma su di un piano di fantasia pura.

Charlot deve aver sempre, seppur vagamente, sognato l'Eldorado. Un giorno si lega quattro arnesi in spalla, un sacco di juta gli fa da pellegrina: così bardato parte per l'Alaska e subito lo vediamo perdere l'equilibrio e sdrucciolare per un pendio nevoso. In fondo, gli s'apre dinanzi la pianura bianca sconfinata: ci s'incammina. Più solo di così...

Questo tema iniziale della solitudine, il noto motivo saltabeccante, come di oboe nello spazio atono, seguita continuamente a snodarsi, sviluppandosi via via in variazioni, attraverso tutta la *Febbre dell'oro*, finché si perde, o non lo si distingue più, nel gran finale obbligato alla Rossini. E le variazioni burlesche, anzi farsesche, rivelano subito al buon intenditore questo segreto tema ora disperatamente secco e nervoso, ora di una dolcezza lacerante. Alludo specialmente ai vari e successivi *incontri mancati,* trucco vecchio quanto la farsa. In quei momenti vediamo braccia tendersi, annaspare a vuoto, o se stringono alcunché c'è sbaglio. Il *qui pro quo* da ridicolo si fa patetico. La commedia, secondo il dichiarato proposito di Chaplin, non è qui che l'immagine negativa della tragedia. E' poi proprio d'oro che Charlot è andato in cerca nell'Alaska? Lui almeno, ne è convinto. S'immaginava, s'intende, come tutti del resto, che bastasse zappare e riempirsi le tasche. E invece subito lo ghermisce il gelo colla tormenta, la fame lo tortura, e gl'incombono le allucinazioni di un altro affamato che invano tenta di calmare coll'offrirgli una delle sue prodigiose ciabatte cucinate e servite a mò di pesce. Sicché tornato il sole a splendere sul mondo, Charlot pensa che per far quattrini, pochi ma buoni, è più spiccio impegnare gli utensili al prossimo villaggio. E poi che vivere a ufo è pur sempre una bellissima cosa: ci pensa più a far fortuna ora che ha trovato chi gli affida in custodia una casetta? Una stanza sola, ma comoda, tiepida, provvista di tutto: insomma un tetto un letto e di che sfamarsi. Ha mai avuto tanto Charlot? Che un domani stia maturando non ci pensa neppure. Ma che qualcosa gli manchi lo prova confusamente la prima sera che si avventura tra la folla del *saloon.* Compare Georgia: e Charlot sente che Georgia gli manca, che non ha mai cercato che Georgia, — Georgia, naufragata chissà di dove tra i cercatori d'oro e che pur passando di braccia in braccia e non solo tra i giri di valzer, si riconosce ogni giorno più infelice e cerca, perché ci crede, l'amore.

Anche Charlot ci crede. Se fosse capace di riflettere. — Dio lo guardi! — scoprirebbe di essere sempre stato innamorato: poiché quella che adesso è lì accanto a lui, e l'ignora mentre egli la guarda in tralice e annusa come un fiore fragrante ma troppo prezioso per non essere intangibile, è la fanciulla della copertina dei *magazines* illustrati, la eterna *Gibson girl,* non importa se qui veste il gonnellino da ballerina, la si immagina alla finestra di un *cottage* fiorito che sorride e promette carezze e baci: la felicità. Tutto e nulla attende da questa donna il candido Charlot; sicché quando per un ripicco, di punto in bianco, Georgia quella prima sera lo invita lei a ballare, egli non dubita che il suo amore sia corrisposto immediatamente. Con quanto pomposo rispetto, con quanta dignità di cavaliere prescelto le cinge la vita! Gli parrebbe offesa stringerla a sé in pubblico.

Di qui comincia il malinteso sentimentale di Charlot, che perseguirà il suo ideale fatto carne attraverso alternative di speranza e sconforto, senza mai rivoltarsi contro chi gli sorride e poi dimentica, ma senza mai capire bene quel che succede: mentre a Georgia non parrà mai possibile di pigliar sul serio — a lei che cerca un uomo — un simile spasimante che ha l'apparenza di un fantoccio soltanto. E quel che più fa

triste Charlot è la dolcezza dei suoi sogni. Basta a farci immaginare come egli viva famigliarmente coi fantasmi del suo desiderio, il sogno della notte di Natale, quando sulla tavola apparecchiata in onore di Georgia e delle sue amiche che gli si sono invitate a cena ed ora mancano al convito, s'addomenta come un bimbo, e se le sogna attorno in corona non già allettanti fanciulle-fiori, ma, fresche e dolcemente annervate come arbusti, *jeunes filles en fleurs.*

Georgia è il segreto polo magnetico di questa ultima opera di Chaplin; come il Kid lo era stato ma in un modo molto più segreto di quel che l'evidenza del titolo permettesse a tutta prima d'intendere. Tutto il clownesco o, più precisamente, per dirla cogl'inglesi: the clowning — serve a Chaplin, anzi gli è necessario per ragioni di equilibrio, di economia. E' la precisione degli esercizi di superficie che gli permette di pescare così profondo coi suoi tuffi. Ogni perla che riporta a galla la scopre vincendo una partita serrata col caso. Ha un bell'asserire che tutto in lui si riduce a quel che chiama *istinto drammatico.* Così perfettamente lo è andato addestrando da giungere ad un'assoluta scioltezza e indipendenza nel suo doppio gioco fuori e sott'acqua.

Chaplin può perciò lasciar credere che la *Febbre dell'oro* sia un titolo adeguato e abbandonarsi alla conclusione nuziale del *happy ever after.* Quel che conta e rimane insoluto, e anzi solo così può durare, è il gorgo di tenerezza che unisce Charlot a Georgia e ad un tempo ne lo separa: il tema della solitudine struggente che si alimenta di sogno.

« Il Baretti », n. 6, 1926.

CINEMATOGRAFO 1929

Il cinematografo è alle soglie del suo quarto decennio di esistenza. Può essere un'occasione per indagare i progressi fatti e a che punto oggi siamo.

Ogni qualvolta nell'opera di Proust (ed è un'opera di ieri) si tocca il cinematografo è sempre in tono spregiativo; e nel secondo volume del *Temps Retrouvé* l'obiezione è così formulata: « La letteratura che s'accontenta di "descrivere le cose", di rilevarne miseramente linee e superfici, malgrado la sua pretese di realismo, è la più lontana dalla realtà, e quand'anche tratti di glorie e di grandezze è quella che c'impoverisce e ci attrista maggiormente, poiché interrompe bruscamente ogni comunicazione tra il nostro *io* presente e il passato di cui le cose serbano l'essenza, e l'avvenire in cui ci sollecitano a gustarle... Se la realtà si riducesse a questa specie di scorie, di rifiuto dell'esperienza press'a poco identico per ognuno, perché, quando diciamo: una cattiva giornata, una guerra, un ristorante illuminato, un giardino fiorito, tutti sanno quel che vogliamo dire; se la realtà si riducesse a ciò soltanto, certo basterebbe un film cinematografico di queste cose, e lo "stile" e la "letteratura" che si scostassero dai loro semplici dati, non sarebbero che un'esercitazione esteriore e artificiale. Ma è poi proprio questa la realtà? ». No di certo, ma neppure quello il cinematografo. Quando Proust scriveva quelle pagine, Chaplin aveva probabilmente già realizzato il *Kid* (1920), ma Proust da quanti anni non aveva assistito ad una proiezione? N'era rimasto, è facile, all'*Arroseur arrosé,* all'*Arrivée du train de Vincennes* o poco più. (E quanti, anche dei cineasti, ne son ancora lì). Chiuso nella sua stanza leggendaria, al riparo da ogni luce e atmosfera diurna, certo le sue *Mille e una notte* erano più riccamente popolate di visioni che le migliaia di sale di proiezione sparse per il mondo; fin il racconto del *Ladro di Bagdad* può quasi dirsi che impallidisca rispetto alle fantastiche metamorfosi che Proust ci rivela nella vita più quotidiana. E proprio men-

tre egli forzatamente ignorava tutto fuor che la sua particolarissima arte, non eran pochi quelli che si stavano già preoccupando di perfezionare una nuovissima tecnica che permettesse di cogliere quel che a un Proust più di tutto importava: un nuovo aspetto della vita. Perché, a parer mio, il *Ladro di Bagdad* di Douglas è solo una felicissima eccezione e il cinematografo più che inseguire il magico e il meraviglioso si mostra massimamente efficiente quando investe la realtà più quotidiana. Dimenticava Proust in quel momento che la realtà è solo potenzialmente poetica. O, per parlare alla maniera del signor di La Palisse, la poesia è dappertutto e aspetta solo il raggio rivelatore. « *Il y a des yeux qui voient tout, et ceux qui ne voient rien m'exaspèrent* », scriveva la marchesa di Sévigné. Ma veder tutto è una formula retorica e l'impareggiabile marchesa fortunatamente non vedeva tutto e cioè niente, vedeva con quel par d'occhi ch'era il suo: « *Les choses singulières me réjouissent toujours* ». Singolari, e cioè viste in modo unico e irripetibile, secondo una scelta che, originariamente involontaria, si chiama stile, e compiacentemente sfruttata, maniera.

Il cattivo *film* — e per esser molto larghi si dirà che più del 75% dei *films* correnti è pessimo — pecca generalmente di quello speciale genere di retorica la quale s'affida alla persuasione ingenua che « basti descrivere le cose », per riprendere la formula proustiana. Mentre è ovvio che l'importanza, anche qui, è tutta nella visuale: in quel che gli scorci e la mimica permettono d'implicarvi di suggestioni; non solo, ma forse anche più specialmente, nello sviluppo ritmico delle successive visioni. Insomma le prevenzioni e i pronostici di molti cadono a poco a poco di fronte alla constatazione che attraverso una tecnica autonoma, uno stile cinematografico si va elaborando. Anzi, malgrado la confusione ancor grande, s'incominciano a delineare vari stili; e uno di quelli che avrebbe più meravigliato Proust è lo stile cosiddetto tedesco (di un Murnau, o di un Dreyer) che mi fa ogni volta pensare ai lenti voli di quel suo mirabile telescopio col quale c'introduce ai misteri di una bellezza plastica insospettata. (Si pensi al famoso *La regarder dormir* dove Albertine, nuova *Géante* baudelairiana, è sorvolata, avvallamento per avvallamento, come un gruppo collinoso da un aviatore innamorato). Dei vari stili cinematografici l'anno che si è chiuso ci ha dato alcuni esempi abbastanza tipici. Del genere detto tedesco *I quattro diavoli,* realizzato da Murnau (il direttore dell'*Ultimo degli uomini* e di *Aurora*) e *La passione di Giovanna d'Arco,* eseguita in Francia dalla « Société Générale des Films » con attori francesi sotto la direzione di C. T. Dreyer. Il pericolo di questo stile è di rimanere fine a se stesso: la vicenda si cristallizza e si esaurisce nello svolgersi di quadri dalla tecnica impeccabile, e tutti conoscono la facile nausea del « ben dipinto ». C'è spesso eccesso di « appoggiatura ». Il direttore lo sentiamo troppo presente; la sua disinvoltura è lenta e applicata. S'intende che questa è una critica-limite: non si può dimenticare il grande albergo dell'*Ultimo degli uomini* col suo personale lustro e correttissimo, indaffarato attorno alla porta girevole, e specialmente quel prodigioso incubo del vecchio guardaportone licenziato. Ma lì Murnau s'era attaccato a una vicenda ricca non solo di elementi fotogenici eccellenti, ma di un *pathos,* forse un po' troppo intellettualizzato, certo toccante per la crudezza del fatto di cronaca. *I quattro diavoli* invece è il solito romanzetto di acrobati che comporta la catastrofe di un infortunio sul lavoro. Ma proprio qui, nell'eludere il generico previsto, Murnau mostra la rarità di certe sue doti: non conosco scena di panico resa con più evidenza di quella che scoppia nel circo quando la fanciulla tradita si lascia precipitar dal trapezio. E ricordiamo

che la fanciulla è Janet Gaynor, la più delicata ingenua — come si diceva ai tempi del teatro — che conti oggi il cinematografo.
Questo genere di stile spinto addirittura all'estremo, fa il valore unico della *Giovanna d'Arco* di Dreyer, e dico unico perché un tale *film* non si accetta che in quanto eccezionale. Come nella *Santa Giovanna* di Shaw il dramma, anziché da un'azione, sboccava insospettatamente dall'argomentazione dei vari contraddittori, qui il foco è tutto puntato sui nudi volti delle *dramatis personae.* Non si può parlare di primi piani perché son tutti primi piani. L'intero *film* è un solo gigantesco primo piano, e potrebbe contrarsi nell'immagine di una enorme testa anonima: l'Angelo della cattedrale di Chartres, poniamo, ma smisurato come la Giunone Ludovisi che narrasse il dramma coll'imperturbabilità dello Storico della Settimana Santa o del Corifeo della tragedia greca. O piuttosto, per suggerire il senso di monotonia di questo *film* che s'affida tutto all'elemento di un rosario di colonne pari pari, differenziate solo nei capitelli che rappresentassero ognuno un personaggio nelle sue varie espressioni sentimentali e passionali. Non c'è più protagonista. E' una cappella non in onore di una santa, ma commemorativa di un avvenimento in cui tutti sono ugualmente travolti da un comune destino. Sono sguardi, sorrisi, corrugamenti, tutte le contrazioni e tutti gli allentamenti, che le evoluzioni spaziali dell'apparecchio colgono su questi volti mondi da ogni belletto. Impresa ardua e arduamente realizzata. Sì che per Dreyer non pare esagerato parlare di genio cinematografico. Ma genio di un carattere troppo peculiare per non far nascer gravi dubbi sulla validità essenziale di un tale stile che esaspera la nudità del viso umano fino all'allucinazione. Quest'odore acre d'incenso sa troppo di composizione chimica: per intenderci siamo nell'atmosfera dell'*Annonce faite à Marie.* In un tale cenacolo la mia preghiera più sincera non può essere che questa: « Signore, liberaci dagli spettacoli d'eccezione ».
E usciamo a respirare un'aria meno rarefatta, aria americana, di *big city* o d'avventure militari di tono sportivo. *La folla* (*Crowd*) e *Primo amore* (*Lonesome*) ci mostrano tutt'e due una coppia di piccoli impiegati persi nella vastità tumultuante di New York. Ma in *Primo amore,* complessivamente puerile e volgare, di notevole non ci sono che due sviluppi di velocità mantenuti con una certa bravura: il risveglio e la corsa all'impiego parallelamente del meccanico e della telefonista e l'incrociarsi continuo dei due mestieri nel gran quadro-quadrante dove la lancetta li assilla collo *staccato* di ogni secondo fino al sospirato fischio della sirena che li affranca dalla fatica e riconduce ognuno alla sua solitudine; e poi, al Luna Park, il carrello vertiginoso dell'otto volante che finisce per incendiarsi. Ma basta coi Luna Park. Veramente ce n'è uno anche nella *Folla* ma solo brevemente episodico, e King Vidor ha puntato qui su altro che su un mero pezzo di bravura. Ha voluto narrare la storia di un qualunque *man in the street,* allevato in seno a una modesta famiglia nella superstizione di una grandezza avvenire, e che invece, s'intende, non esce mai dalla folla. Questo tipo psicologico del gran ragazzone sano, debole, vacuamente ottimista, e buon figliolo, alternativamente a un tempo comico e patetico, è un *carattere del secolo* reso molto bene anche dall'attore, James Murray; e la sua compagna, Eleanor Boardman, lo equilibra perfettamente. Non ci son qui prodigi di tecnica, giochi prospettici ecc., l'abilità è tutta nella scelta degli elementi successivamente generatori di gesto in gesto, di scena in scena. Penso soprattutto al secco e penoso *fugato* di quella « mattina delle disgrazie » in cui tutti gli appigli che, impreveduti, l'un dopo l'altro si offrono al malumore dei coniugi li sentiamo come i sintomi di un uragano che finirà con lo scatenarsi. E come umano, dopo, quell'insopportabile ritardare tra la timidità e l'orgo-

glio, la risoluzione in *maggiore,* che finalmente s'allarga in un pianto fatto di tenerezza, di speranza e di stanchezza insieme. La risata finale del *film* è crudele: si ride falso, si ride male.

Le femmine del mare (*The submarine*) e *La flotta del cielo* (*The air fleet*) appartengono a quella larga categoria di *films* piacevoli per una gran chiarezza e luminosità di superficie: tecnica fotografica che evita i problemi di volumi accidentati, tecnica narrativa che non s'impiccia di complicazioni sentimentali. Fotografia a ogni modo accurata e appropriata che fa tollerare la vicenda da *magazine* domenicale. Questi due *films* poi son della particolare specie che ha per protagonista la Marina americana. I quattro elementi sono mobilitati, e le larghe zone di luce viva (cieli, mari, fianchi di navi, ali di velivoli) che ne sono il mobile scenario, riescono quanto mai cordiali e tonificanti. Se è propaganda, è fatta benissimo: non ci si pensa.

E veniamo al grande *film* dell'annata: *Ombre bianche* o più precisamente *White shadows in the South Seas.* Che è la storia dell'Eden ritrovato e fatalmente riperduto; dell'impossibile soggiorno nella beata terra dei Feaci; l'*Inno ai Patriarchi* (pensate all'ingenua maestà del vecchio capo!) vanamente invocati o piuttosto solo dolorosamente evocati come miraggio d'irraggiungibile felicità.

> Oh fortunata
> Di colpe ignara e di lugubri eventi,
> Erma terrena sede!
> . . . .
> Tal tra le vaste californie selve
> Nasce beata prole....

Proprio qui in California dove Leopardi situava un'ancora possibile vita da *età dell'oro,* l'oro doveva tosto far stragi e cent'anni dopo alimentare uno dei centri più produttivi dell'industria americana. E oggi è proprio da quelle coste, da Hollywood, che ha spiccato il volo la macchina prodigiosa, e la macchina prodigiosa ci ripete che il sogno non vale se non vano. Questa la moralità della vicenda del dottor Brown, l'*outcast,* il bianco, dio per breve stagione di una colonia indigena e che un giorno per sete di ricchezze infrange la sua divinità e poi, subitamente pentito nell'atto di riprendersi e difendere il bene perduto, muore colpito da quella stessa civiltà industriale e sfruttatrice invocata in un attimo d'insania.

Questo *film* non si narra. A citare, ad es., la scena dei pescatori di perle che s'inabissano colla perpendicolare ineluttabilità di certi dannati del Giudizio Finale di Michelangelo o quella brevissima finale degl'indigeni pervertiti all'uso delle vesti, dei liquori e delle sigarette, tutte le altre scene s'affollano al richiamo evocativo con uguale diritto: è la continuità di questo poema sinfonico al quale cediamo con totale adesione, che si rifiuta a qualsiasi sbocconcellamento. Fin la musica collabora, non descrittiva ma che soltanto amplifica l'intima risonanza della vicenda e mantiene ininterrottamente intorno ad essa l'indimenticabile illusione di una vasta presenza liquida. Tema dell'Amore, tema della Maledizione, tema dei Bianchi, temi degl'Indigeni, ecc.; chi li disgiunge più dai vari nodi dell'intreccio e viceversa? Se questo è il *film* sonoro, ben venga: diciamo il *film* sinfonico. Ma niente ventriloquio.

Ombre bianche tuttavia bisogna dire che ha un precedente: prima di Van Dyke, in Polinesia coll'apparecchio di presa era già stato Flaherty (il realizzatore di *Nanouk* e di *Chang*) e ne aveva riportato il suo capolavoro, *Moana.* E la vita di Moana, il figlio del capo, nei vari episodi di caccia e di pesca, fino al tatuaggio di fuoco che preludia a quella stupefacente danza nuziale, è certo molto superiore a quel breve « documen-

tario » che, intercalato a un certo punto, appesantisce *Ombre bianche,* anzi ne rallenta la bellezza del movimento. Per quale motivo, da cinque anni ch'è in circolazione, *Moana* non ha varcato la nostra frontiera come i suoi fratelli minori *Chang* e *Nanouk*? Lo rammentiamo a ogni modo non tanto ai pubblici distributori di *films,* quanto alle iniziative private, tra le quali va segnalata quella recentissima del Teatro di Torino. Ma intanto accontentiamoci di aver potuto vedere e rivedere *Ombre bianche.* E poi, forse, perché paragonare un dramma a un idillio?

Finalmente, proprio nell'ultimo scorcio dell'anno, sono cominciate per l'Italia le rappresentazioni di *Sole*, di Alessandro Blasetti (produzione Augustus). Non bastando all'ampia trattazione necessaria l'unica e affrettata visione che ne ho potuto avere finora, rimando alla prossima volta il discorso sul *film* italiano. Il *film* italiano è uscito dal limbo delle speranze: scopriamo in *Sole* indubbie garanzie per il suo avvenire.

« Pegaso », gennaio 1930.

CRONACA DEL CINEMATOGRAFO

Quanti siamo in Italia ad aver apprezzato le qualità di *Sole,* il *film* di Alessandro Blasetti? Del resto era da prevedersi come sarebbe stato accolto un *film* come questo dove contano soprattutto certe realizzazioni tecniche e che trascura i gusti del gran pubblico. A questo pubblico avido dei prodotti erotico-sentimentali e di avventure a lieto fine che i mercanti americani sono stati maestri nel lanciare, Blasetti presenta un *film* girato in pieno inverno nelle Paludi Pontine. Argomento: la lotta fra i bonificatori e i paesani radicati alla secolare consuetudine. Grigio più che mai, dunque, grigio e nero: campagna brulla, acqua torbida, melma, lavoratori erculei e miserabili, e la minaccia della malaria intorno. La carta era buona da giocare: evitata ogni facilità di pittoresco, l'elemento fotogenico non mancava ed era tale da poter compensare l'insussistenza del nodo drammatico. Si capisce che il pubblico, specialmente un pubblico come il nostro che alle lusinghe del cinematografo cede ancora con un'indulgenza un po' vergognosa e cioè come una forma di spettacolo affatto inferiore a cui mancano quelle garanzie di serietà, quella dignità sociale indiscutibilmente proprie al « teatro », — vi reciti la Galli la commedia o Ruggeri il dramma, — si capisce che questo pubblico tediato abbia disertato le sale dove si proiettava *Sole* senza badare alle concessioni che gli erano pur state fatte: i soliti primi piani di baci, quell'ingegnere lustro come un figurino ispirato alle desuete grazie del fu Mario Bonnard, e quella figlia del fattore, molto bellina davvero, ma che della sua stessa semplicità si fa un'eleganza fuor della sua condizione. Ma più scontento ancora che il gran pubblico è stato quel Tizio che mi ritrovo sempre a fianco e che si spicca di una particolare competenza in fatto di cinematografo. « *Sole,* — mi diceva costui, — si riduce a un plagio di tecniche. Specie di roba russa integrata dai tedeschi e soprattutto mal digerita. E non solo: più specialmente, la cantata nostalgica nella cantina dei bonificatori è copiata dalla *Febbre dell'oro*; il guado delle bufale ricalcato su alcuni quadri di *Chang;* parecchi scorci (flagrante quello della carrucola del pozzo) rifatti coll'ossessionante sistema di Dreyer nella *Giovanna d'Arco;* ecc. ». Ci può essere del vero in questi appunti: per me dove più si rivela certa imperizia è in genere negli spostamenti di obiettivo spesso affatto gratuiti. Talvolta poi una stessa scena è colta da vari angoli visuali senza badare a mantenerne l'armonia della luce. Nell'insieme, il taglio e collegamento dei vari lembi di pellicola in che consiste il famoso « montaggio » lascia alquanto perplesso. Con tutto ciò *Sole* insegna in Italia come l'elemento folkloristico offra una ricchezza

che può e anzi deve distinguersi dal volgarmente pittoresco. Serva di contro-esempio *La Grazia,* dell'« A.D.I.A. Film », dove invece l'ambiente sardo sa tutto di trucco: il costume ridotto a maschera. L'elemento folkloristico funziona qui come una specie di esotismo a domicilio. E cioè in un certo senso non è necessario salpare per le Isole Marquesas; un *film* « documentario » del valore di *Moana,* basta andare che so io? in Sardegna, in Sicilia, in Calabria, per realizzarlo ma ci vuol l'arte consumata di un Flaherty. In questo senso ogni lembo del globo, sia esso il più familiare, è una terra vergine che attende solo d'essere scoperta. Il merito speciale di Blasetti sta nell'aver scelto in pieno giardino d'Europa la ingrata bellezza della palude e di avervi aggruppata quella masnada a brandelli salda e cupa. Veramente abbiamo avuto davanti a noi le Paludi Pontine, flora e fauna, e rimangono vive nel ricordo. Come non si dimenticano quella Lupa che circola zitta e torva ma piena e tepida nella sua biondezza in mezzo alla frotta buia di quei satiri, e quel giovane Silvestro dagli occhi lustri nel viso aguzzo e dalla cruda cicatrice alla gota: due attori che meriterebbero d'essere addestrati e che mi auguro di rivedere.
Ma Blasetti ha fatto fin troppo se si pensa in quale atmosfera ha realizzato la sua opera e per poco che ci s'interessi a questo problema della cosiddetta rinascita del *film* italiano è preoccupante notare come la sua esperienza rimanga solitaria e senz'eco. Indifferenza del pubblico da una parte, inerzia dei possibili finanziatori d'imprese cinematografiche dall'altra, questo stato minaccia di diventar cronico: basta dare un'occhiata alle recenti statistiche. Lasciamo stare il caso della Russia che in pochi anni, con pochi *films,* ha saputo acquistarsi un così indiscusso primato. Ma guardiamo a quella cattiva produttrice di *films* ch'è sempre stata l'Inghilterra e vediamo che tuttavia nel 1929 essa viene dopo America, Germania e Francia con una produzione di più di 20 *films.* Per contare quelli italiani bastano le dita di una mano, e ce n'è d'avanzo. E ciò, perché in Inghilterra esiste, se non così diffuso come in Germania, certo in alcuni ambienti raffinato come in Francia, un gusto per i risultati, e un interesse per le ricerche del cinematografo. Sono parecchi anni che riviste e giornali si sono messi a discutere la produzione cinematografica internazionale alla stregua di quella letteraria e teatrale e son pure parecchi anni che funziona la « Film Society » istituzione che come i « Ciné Clubs » di Parigi, Ginevra, Madrid, la « Film Lige » di Amsterdam, il « Film Club » di Bruxelles, il « Club du Cinéma » di Ostenda, il « Film Arts Guild » di New York, riunisce quanti s'interessano ai problemi del cinematografo e promuove una cultura cinematografica assicurando ai suoi aderenti la visione di *films* di repertorio o di assoluta novità, in breve *films* che per ragioni pratiche o di altra natura non sono visibili nelle pubbliche sale.
Ho citato proprio l'Inghilterra perché le difficoltà in cui si dibattono i fautori di una produzione cinematografica nazionale inglese sono simili e non minori di quelle tra le quali ci troviamo impigliati noi. In Inghilterra però c'è stato chi non ha considerato insormontabili queste difficoltà; tanto che Hitchcock negli stabilimenti di Elstree è riuscito a produrre *Blackmail,* che dai più difficili giudici è stato considerato uno dei migliori *talkies* finora realizzati in tutto il mondo. In Italia si è decisi a rinunciare a ogni ulteriore tentativo? Frattanto bisogna rallegrarsi per la fondazione finalmente avvenuta, di un « Cine Club » a Milano (via Meravigli, 18) che si propone di perseguire gli stessi scopi delle consimili istituzioni sopra nominate. Auguriamoci che un pubblico risponda a questa iniziativa; non solo; ma che l'esempio milanese susciti nelle altre più importanti città d'Italia gruppi corrispondenti.
Notevoli risultati sono poi stati ottenuti nello scorso anno dall'« Istituto

Luce ». A parer mio, l'errore sovente sta nel tirar troppo alla bella fotografia e cioè alla cosiddetta fotografia artistica, mentre il *film* di cronaca cinematografica spicciola non deve tendere che a quella spontaneità un po' trita che mantengono le fotografie di un qualunque « Daily Mirror » o « Illustrierte Zeitung ». Ma ciò non toglie che le esercitazioni dell'incrociatore *Trento* nel golfo di Spezia, alcuni momenti dell'eruzione dell'Etna, l'allenamento di canottaggio degli avanguardisti sul Tevere, la visita al Papa del Principe di Piemonte, e soprattutto le gare dei fuori-bordo a Venezia siano stati delle cronache cinematografiche di prim'ordine.

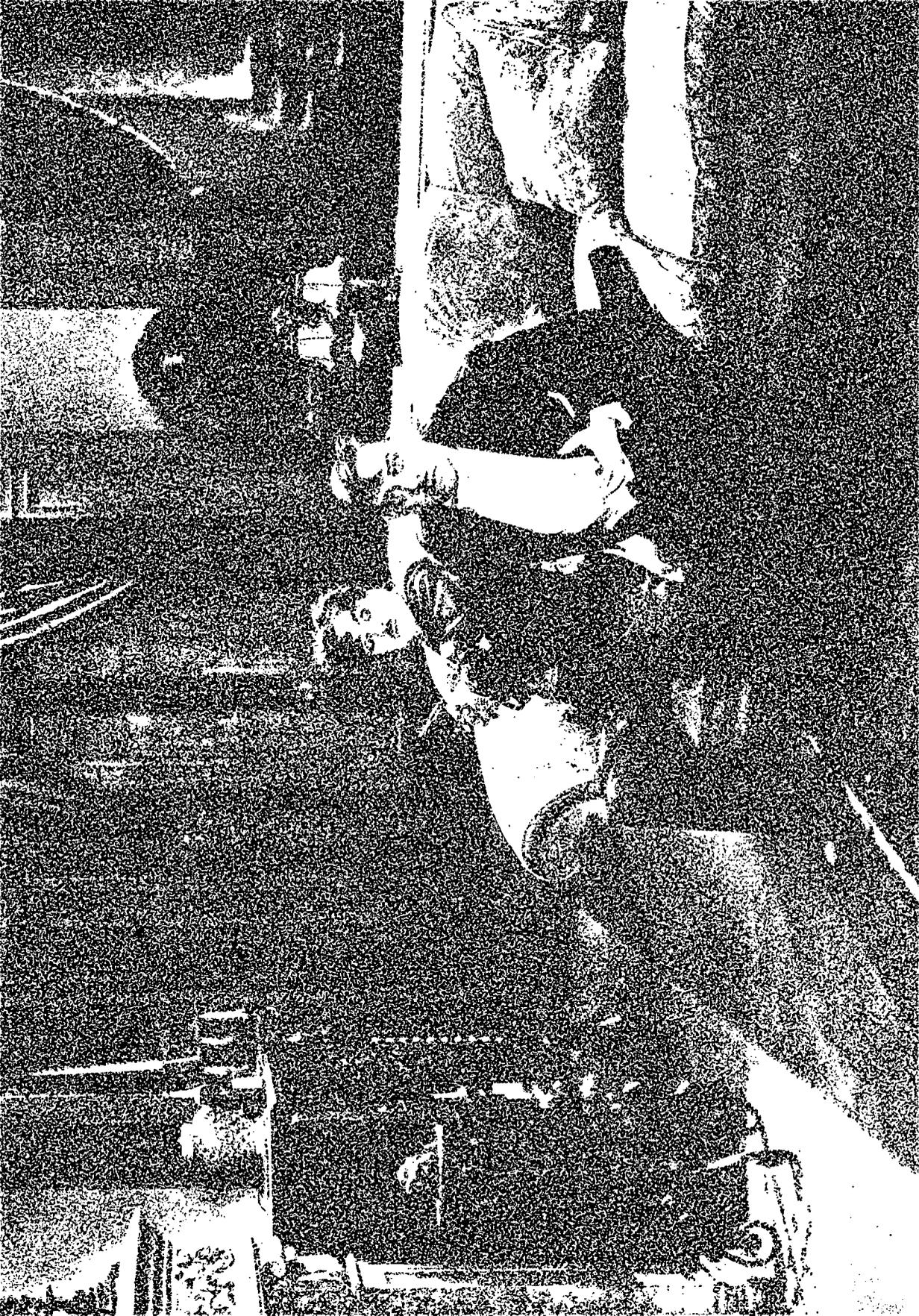
Dobbiamo pure essere grati all'« Ente Nazionale per la Cinematografia » di aver noleggiato e messo in circolazione alcuni *films* tedeschi, il che è piuttosto una novità in Italia. Poiché, a parte *Faust* e *L'ultimo degli uomini* di Murnau, *Metropolis* di Fritz Lang, *Variété* di Dupont, e *La montagna dell'amore* di Arnold Fank, poco si conosce da noi della cinematografia tedesca. Mai proiettati, l'ormai vecchio e famosissimo *Gabinetto del Dottor Caligari* di Robert Wiene e *La strada senza gioia* di Pabst. Di quelli recentemente apparsi nelle nostre sale, lasciando da parte i due di Fritz Lang, *L'inafferrabile* (*Spione*) e *La donna nella luna,* richiedenti un discorso a sé che rimando a un'altra occasione, segnalo come particolarmente notevole *Asfalto,* della Ufa, prodotto da Pommer, diretto da Joe May.

Asfalto significa il grigiore pari pari della grande città contemporanea, il « luogo comune » per eccellenza, il destino anonimo che nel molteplice incrociarsi del via vai fragoroso e generico tramuta il fatto di cronaca in tragico quotidiano. Oggi a me, domani a te. Una bella donnina è arrestata una sera sulla soglia di una grande gioielleria, al centro della città. I sospetti, dopo una minuta perquisizione, appaiono infondati e quasi il padrone starebbe per far delle scuse. Senonché una giovane guardia intervenuta scopre il brillante ricercato in un incavo dell'ombrellino della signora, ritenuto da una materia adesiva. Scena di lacrime, suppliche, promesse: ma ci vuol altro. La guardia se non conosce troppo bene le donne né se stesso, conosce però benissimo la sua consegna. E non c'è santi. Sale in un *taxi* accanto alla donna e via in questura. Nel tragitto singhiozzi e preghiere non ottengono nulla dall'impassibile esecutore della legge. Solo in fine, e per un senso che pare alla guardia stessa soltanto di doverosa umanità, il rigore viene temperato da questa concessione: prima di essere condotta in questura la donna sarà accompagnata dalla guardia a ritirare le sue carte di riconoscimento al proprio domicilio. Così avviene, e non appena ha varcato la soglia del suo appartamento la donna sa di aver vinto la partita. Carica ancora la scena melodrammatica, protesta che si è lasciata vincere premuta da una grave necessità economica e a un tratto vien meno, si slaccia le vesti e affranta si rintana in letto. Irritato, giocato, eccitato, a questo punto il giovane vigile non si riconosce più; e precipita, vinto. A casa, intorno al desco dove la cena s'è freddata, l'hanno atteso il padre, vecchia guardia civica pure lui, e la madre vagamente inquieta. Finalmente ritorna, ma stonato, e si butta rabbiosamente bocconi sul letto. La donna invece nella sua casa sta assaporandosi una sigaretta e insieme il recente ricordo: non è già quasi più la professionale di dianzi, ma c'è da fidarsi? Un oggetto per terra attira la sua attenzione: è la tessera di riconoscimento scivolata malauguratamente dalla tasca di quell'ottimo figliolo così rigido e così tenero. Che carta in mano a una ladra internazionale che proprio sta attendendo il ritorno del compare intento in quell'ora a un furto di titoli commerciali nella camera armata di una banca a Parigi! Ma ecco che la donna sta già obliquando: questa carta la giocherà in un altro modo: la rimanda al suo titolare e ci unisce una scatola di sigari di lusso. Un

ringraziamento? Il giovane sdegnosamente non può sopportarne l'idea, umiliato com'è d'essere caduto. E mosso da questo impulso ch'egli crede sentimentale, torna dalla donna e le scaraventa in viso la scatola di sigari. Ma poi come reggere? Lo scivolamento di entrambi continua; sono travolti. L'uomo non aveva mai conosciuto simile dolcezza, e neppure la donna che cede a una illusione affatto nuova: tanto fu il candore di lui, e così prepotente la sua conquista. Ma quando, nel riposo d'amore l'uomo le dice di non poter ormai più vivere senza di lei e le chiede di sposarla, prima ella cerca di esimersi, poi scoppia in una sfuriata e getta in faccia all'ignaro la realtà del suo vero essere e a comprovarlo gli sciorina dinanzi danari, gioie, pellicce... In quella si presenta il compare, reduce da Parigi; tutta la sua provvista di prudenza professionale è annullata da un furente impeto di gelosia. I due uomini si affrontano in un corpo a corpo: e la guardia annichila l'avversario con una mazzata al capo. Dopo di che, atterrito, sfinito, irrompe a casa sua e si accusa: — Ho ammazzato un uomo. — Dapprima la madre non vuol credere, rifiuta di capire, e ha un urlo: — Non è possibile! — Ma il figlio le si butta ai piedi e le singhiozza nel grembo. Sarà il padre stesso, il vecchio brigadiere, che consegnerà il figlio alla giustizia. Ma a metà della deposizione, giunge la donna che non ha resistito al silenzio, e si accusa e si svela e col suo racconto attenua la responsabilità dell'uomo. Il quale istupidito vorrebbe impedirglielo, ma invano. E quando poi la vede condotta in cella le si avviticchia tutto e le chiede: — Ma perché? — E la donna col viso rigato di lagrime di tenerezza gli risponde: — Perché ti amo.

Se mi sono attardato a narrare per disteso questo *film* è perché in esso soprattutto la vicenda conta. Non siamo cioè di fronte al solito, sia pur ottimo, *film*-pretesto, voglio dire un *film* che si affida a un motivo di efficace rendimento fotogenico: *Aurora* di Murnau n'è un esempio tipico. Qui invece il direttore, Joe May, si eclissa, si potrebbe dire fin troppo: come se sostituisse al « guarda come son bravo » del virtuoso un certo « guarda come son bravo a non farmi vedere ». Nessuna « stella », e cioè tutte « stelle », tutti attori di prim'ordine che non cercano di sopraffarsi l'un l'altro, docilmente obbedienti al direttore, obbediente a sua volta alle esigenze del soggetto. Per l'ennesima volta, quasiché ce ne fosse ancora bisogno, è riprovata la predominante importanza del direttore: Gustav Froelich, il pseudo-adolescente così facilmente melodrammatico di *Metropolis*, rivela qui, sotto la direzione di Joe May, nella parte della giovane guardia, una solidità insospettata e insieme una duttile facoltà di candidi sottintesi. Schlettow nella parte del compare ladro gentiluomo è massiccio e misurato fino allo scoppio della gelosia. Albert Steinrück, il padre brigadiere, e soprattutto Elsa Heller, la madre, sono entrambi di una correttezza così dolcemente casalinga che passa ogni elogio. Infine la donna, Betty Amann, è specialmente squisita nell'insensibile e a lei stesso inconscio trapasso dalla commedia professionale alla novità di un amore inatteso e travolgente: bastano ventiquattr'ore e la ladra di brillanti sulla soglia del carcere è ancor quella e non è più quella.

Niente di eccezionale dunque in questo *film*, nessuna novità strettamente cinematografica. Lo segnalo essenzialmente come l'ottimo prodotto di una inappuntabile bottega; chi sappia può trovarci da ammirare e imparare quanto voglia. Il fatto di cronaca si distende pianamente come un verbale dove ogni dato successivo conta per spiegare e chiarire colla concisione della necessità il dove e il quando. E' una macchina perfettamente congegnata e bene oliata in cui ogni pezzo ingrana perfettamente nel suo correlativo. Anzi, l'appunto centrale che si può muovere a un'opera come questa è la troppo puntuale precisione del congegno: onde una

Luci della città di Charles Chaplin ▷

certa monotonia ingenerata dalla lentezza del ritmo, e anche dalla uniformità della luce cittadina e costantemente serale. Ma poi, no: anche la lenta misura di questa macchina si giustifica nell'atmosfera del dramma, così dispoticamente moderna e urbana. Il ritmo è travolgente, soltanto ne assistiamo alle successive fasi *au ralenti.* E poi ci sono i gesti: un capo che si volge, braccia che si tendono, una mano che si leva a carezzare pudicamente, e le suggestioni che provocano vibrano profondamente come interiezioni musicali: accidenti di pura poesia in una tessitura deliberatamente prosastica.

« Pegaso », maggio 1930.

L'ULTIMO CHAPLIN

Una delle prime cose che si notano nelle *Luci della città* è che il solito vagabondo ha messo su un po' di pappagorgia e di pancia: Charlot, che tuttavia non ci ha mai suggerito specialmente il senso della gioventù fisica, ci appare qui sotto l'aspetto dell'uomo maturo, e uomo maturo nel corrente significato eufemistico di uomo che, pena il ridicolo, deve rinunziare alla parte di corteggiatore. Verrebbe così ad aggiungersi un nuovo motivo agli altri noti di ridicolo; senonché, piuttosto che insistendo sui contrasti, viene provocato un diffuso e non meno tragico patetismo dalla rappresentazione di un Charlot che sembra aver raggiunto ormai uno stadio di più stabile e rassegnata disillusione. E se l'amore fiorisce non può essere che col favore del più scoperto e pietoso degli equivoci: la fanciulla amata è cieca, e come tale può corrispondere ai teneri trasporti del suo vagheggiatore...

E i lumi bei che mirar soglio, spenti.

Ma per quell'automatismo, per quella contraddizione che regge la nostra natura affettiva e origina quindi ogni moto comico e drammatico, Charlot non sarà animato che da una sola preoccupazione: far sì che la piccola fioraia, finalmente, oltre al profumo conosca l'apparenza variegata della sua delicata mercanzia, che oltre ai mille clangori e richiami della strada, ne conosca lo spettacolo caleidoscopico, il rutilante gioco dei riflessi, *le luci della città,* colla fatale conseguenza di ripiombare se stesso nel grigiore cittadino, nel buio della sua solitudine. Orbene, questa creatura d'istinto, incapace di calcolo altro che momentaneo e immediato, natura generosa e maldestra (come li ha scialati i milioni della *Febbre dell'oro*? e anche l'esperienza del *Circo* si è chiusa in deficit...) con quali mezzi realizzerà questo suo scopo appassionato? a chi si rivolgerà per aiuto questo vagabondo senza mestiere e senza amici fuor che occasionali, d'un giorno, d'un ora?
Quand'ecco, provvidenziale e favoloso, presentarglisi proprio un amico. E qui, a parer mio, nella invenzione di questo amico milionario e quindi onnipossente nei riguardi di Charlot, e che gli deve, nientedimeno, la vita per esserne stato salvato dal suicidio, e che viceversa poi rinnega questa amicizia fino a permettere l'arresto e l'incarceramento del suo salvatore, nella invenzione di questo tipo, Chaplin ci offre il saggio di una nuova ricchezza, di una nuova varietà di elementi psicologici e moralistici. In nessuno dei suoi film Chaplin si era prodigato intorno a un personaggio che non fosse il vagabondo tanto quanto qui si attarda e insiste sul carattere del milionario il quale rimane investito da tutto un complesso di significati.
Gemello del tema affidato alla fioraia cieca, dell'amore impossibile, viene svolto dal milionario il tema dell'amicizia impossibile. Poiché il milionario non riversa la piena della sua gratitudine e del suo affetto sullo

sbalordito vagabondo e gli offre di dividere vesti, letto, festini e fin i biglietti del suo portafoglio, che in istato d'ebbrezza. — Carina la tua automobile! — dice Charlot scendendo dalla Rolls Royce. — Mi piace. — Te la regalo! — gli risponde l'altro, ubriaco fradicio, ruzzolandogli addosso in un largo amplesso. — E' vostra! — come dicono a Napoli; ma guai a prenderli in parola. Dileguata, colla notte e le sue artificiali luci cittadine, la fantasmagoria suscitata eccessiva e patetica dall'azione dell'alcool, il milionario rifiuta di riconoscere il vagabondo poche ora innanzi colmato dal suo più prodigo affetto, relegandolo senz'appello in quel mondo fantastico e notturno dove saranno possibili i più inverosimili incontri e le più folli avventure, ma senza connessione col nostro mondo diurno in cui un vagabondo è un vagabondo e non un'anima gemella. Per il milionario ridesto, uscito dalla notte e dalla sbornia, il vagabondo appartiene al mondo dei sogni, è un puro sogno, e come tale, inconsistente, tosto disciolto nell'oblio o, anche se fugacemente rammentato, súbito licenziato, ridicolo e importuno, soprattutto assurdo, poiché, per il milionario, che nesso può darsi tra i fatti della veglia e le ombre del sogno? Chaplin, poeta comico, si esprime spingendo il tratto fino alla caricatura, ma lo spunto satirico si badi com'è profondamente moralistico; e si sarebbe tentati di pensare a Molière. Ma pur ricusandomi qui a questo raffronto, altrettanto pericoloso quanto suggestivo, non posso impedirmi di ricorrere a questo « carattere » che La Bruyère tratteggia nel capitolo *De l'homme*: « *Est-ce Euticrate que vous abordez? Aujourd'hui, quelle glace pour vous! Hier il vous cherchait, il vous caressait... Vous reconnaît-il bien? Dites-lui votre nom* ».

Al risveglio, alla soglia di questo mondo diurno e civile, il milionario ne ritrova come il vigile custode e che lo riconforta e riconferma nella sua piena rispettabilità, nella persona del suo maggiordomo. E questo personaggio secondario affiancatogli, c'introduce ad uno degli altri significati di cui Chaplin ha investito il milionario. E cioè Chaplin riprende qui un vecchio tema, implicito sempre polemicamente in tutti i suoi film, ma svolto una volta sola deliberatamente: la satira della *Idle Class*, della classe oziosa, secondo il chiaro titolo di quel piccolo film del '21, farsa un po' pesante in cui il vagabondo, per una singolare rassomiglianza con un gran signore, incappava nella vita dei ricchi vacui e sdegnosi, festaioli e infelici. Chaplin incarnava le due parti, e l'ultima scena ci mostra il vagabondo che sgattaiolato dalle maglie dell'imbroglio dà un feroce, gratuito sgambetto a un gigantesco marchese o duca. Chaplin, è chiaro, è il poeta dell'*out cast*, e non ama i signori. Senza risentimento; ma ricco signore lui pure, adesso, sa come son fatti e preferisce i nullatenenti senza fissa dimora. Perciò quest'uomo dal credito tanto indiscusso, che vende i suoi film prima di aver dato il primo colpo di manovella e che tiranneggia colle più alte percentuali i distributori di film del mondo intero, quest'uomo che abbiamo visto poco tempo fa perlustrare il vecchio continente onorato dai grandi della terra come un volgare re della margarina, quest'uomo può irridere alla classe degli Epuloni perché la sua individuale esperienza raggiunge quella dell'Ecclesiaste e insieme lo inclina alla più pietosa e cordiale, ma affatto spregiudicata e gioconda simpatia per i miserabili e i reietti. E insisto sulla spregiudicatezza perché la vivacità con cui ci conquista la rappresentazione di questo reietto, Charlot, nasce proprio dalla sua umanità semplice e bruta, tutta contraddizioni che non si risolvono, e niente affatto idealizzata all'intento di estorcere una facile e lacrimosa compassione. (Che Chaplin distingua bene carità da filantropia lo dimostra ancóra una volta la satira dei filantropi che all'inizio di queste *Luci della città* inaugurano il monumento alla Prosperità). All'apparire della *Febbre dell'oro,* — mi si con-

senta di citarmi, — notavo come tratti irresistibili messi in luce dal carattere di Charlot, la « miseria dell'uomo solo che le animali necessità di sostentamento fan vile, bugiardo e ladro, e quella vena d'amore che rampollandogli dentro tratto tratto lo trasforma subitamente in paladino della giustizia ed eroe generoso ». Umano, troppo umano. Ma l'umanità non fa difetto al milionario, soltanto che mentre le reazioni di Charlot sono dominate dalla necessità, quelle del milionario finiscono per dare nell'eccentrico, tanto il gioco degli stimoli è corrotto dall'agio e dall'ozio. Anzi tanto l'hanno scentrato l'ozio e l'agio da condurlo alla paranoia e fino all'orlo del suicidio. E chi lo salva e lo trattiene all'orlo del fiume è proprio il vagabondo, ricco soltanto di una rosa, simbolo dell'amoroso equivoco della cieca. — Coraggio, abbiate fiducia nella vita, domani gli uccellini canteranno... — dice Charlot. E il milionario, da buon paranoico, facile a tutti gli squilibri e entusiasmi, subito si pente e trasformando la disperazione di pochi minuti innanzi in un impeto di sconfinata gratitudine, vota al suo salvatore un'amicizia eterna, se lo conduce a casa e non sa meglio esprimergli il suo attaccamento che coll'inzupparlo letteralmente d'alcool e farselo così complice nello stupefacente paradiso della sbornia. Ma il maggiordomo non è punto contento: rientra fra gli obblighi del suo mestiere di compiacere al suo padrone in tutti i suoi desiderii e vizi, ma da vero servitore è più realista del re, e ogni volta che il milionario non glielo impedisce non manca di mostrare a Charlot i violenti segni del suo disprezzo e della sua malevolente diffidenza. Gli impedisce fin di sedersi su un sofà per tema che lo insudici, e dopo averlo ripetutamente cacciato dall'uscio non avrà bene finché non lo avrà accusato di furto. Nel maggiordomo non c'è più nulla d'umano: la classe oziosa è qui bersagliata in uno dei suoi satelliti, tanto più odiosi in quanto non vi appartengono ma servilmente ne custodiscono l'apparato e i pregiudizi, — l'individuo ridotto a livrea. « *Tant il est vrai qu'on est destiné à souffrir des grands et de ce qui leur appartient!* », commenta La Bruyère trattando dei *valets.*

Così Charlot poche ore dopo aver trovato l'amore nella persona di una cieca, trova l'amicizia grazie all'ottenebramento della ragione di un ubbriaco. E l'esperienza che ne potrà trarre, quasiché quella accumulata non fosse amara abbastanza, sarà che non solo l'amore ma anche l'amicizia si riduce spesso a una più o meno « *douce folie* », secondo la parola di Proust. Tema vecchio quanto il mondo, questo della vanità degli affetti e sempre ricorrente al centro dell'opera di Chaplin: ma qui è nuovo il fatto di averlo raddoppiato e contrappuntato con tale insistenza, e tanto più crudele quanto più comico nella sua espressione di episodio in episodio. Poiché a tre riprese Charlot, Tantalo ingenuo e innocente, spererà di acciuffare il milionario in un momento di abbandono e larghezza, non già per assicurarsi alimento e ristoro, ma allo scopo di ottenere dal tediato dilapidatore quanto basta per far operare la cieca e darle la vista. E tre volte, passata la sbornia, il milionario rinnegherà il vagabondo: lo farà mettere alla porta dal sollecito maggiordomo, come un ricattatore, e finalmente negherà di aver dato al vagabondo il denaro che gli vien trovato addosso e lo lascerà mettere ingiustamente in prigione.

All'uscita dalla prigione Charlot ci appare depresso e desolato come non mai per l'addietro, se non forse nel *Circo* quando il suo viso imbrattato dalla saponata dei pagliacci assumeva un'espressione di così totale ludibrio da riuscire sconcertante e quasi raccapricciante. Ma qui è il suo viso nudo che esprime una umanità ridotta allo stremo, senza speranza di rifugio né di ripresa, e insieme sordamente corrucciata. E quando i monelli al canto della strada lo bersagliano di motteggi colla più spensierata e gaia crudeltà, dapprima non risponde loro che con uno sguardo di con-

tenuto sdegno e rimprovero, ma poi sbotta con tutto il suo essere di umiliato e offeso, e per quanto ancóra in questo momento Chaplin abbia cura d'introdurre uno scambietto di comicità (l'ultimo lembo di camicia utilizzata da Charlot in guisa di fazzoletto) il dolore del reietto si gonfia di una tale umana dignità che l'irrisione ce ne sconvolge come atto snaturato. E immediatamente s'innesta il breve e ormai famoso finale: l'incontro colla fioraia che grazie ai denari procuratile con uno stratagemma farsesco da Charlot stesso poco prima dell'arresto, ha ottenuto la vista e in ogni bel giovane ch'entra in negozio spera di ravvisare il seducente cavaliere dei suoi sogni, a cui deve di conoscere la luce. Nessun finale di Chaplin, ed è dir molto, raggiunge l'intensità emotiva di questo. Charlot ritrova l'amore nel momento preciso in cui l'equivoco non può che risolversi e l'amore diventa fatalmente impossibile: e in quegli stessi occhi che gli debbono d'essersi dischiusi, gli tocca di specchiarsi oggetto di irreparabile delusione. In quegli ultimi attimi di buio nella sala riconosciamo legittimo e benefico come raramente il dono delle lacrime.

E pure come benefico, e come abbondante il riso che suscita questo stesso film! Certe volte, confesso, in tre o quattro momenti, mi è parso che il pubblico ridesse troppo: momenti in cui sono stato traversato dal sospetto di una certa stanchezza in Chaplin, come se si ripetesse o indugiasse in alcune trovate. Ma poi, chi sa, quel tanto di farsa a parer mio eccedente probabilmente ci vuole per dare elasticità e respiro al gioco serrato di una macchina così rigorosamente regolata e dominata dalla più pura intelligenza che non so trattenermi dall'accollarle la qualifica, per altro così ambigua, di classica. E mi spiego. Dopo il *Kid,* che può dirsi il « piccolo » capolavoro di Chaplin solo riguardo alle sue dimensioni, *La febbre dell'oro* può ingannevolmente proporcisi come il capolavoro assoluto di Chaplin inquantoché segna nella sua opera il momento della più larga, ricca, fragrante fioritura; fioritura simboleggiata da quella ghirlanda di fanciulle dispensatrici di felicità che si snodano attorno alla sola veramente indimenticabile delle donne di Chaplin, di solito così deliberatamente convenzionali: Georgia Hale. Vien fatto così di pensare alla *Febbre dell'oro* non solo come al più vario e avventuroso film di Chaplin, ma quasi come a un'avventura della nostra stessa adolescenza, tutta intrisa di profumi e riflessi, e che ci riecheggia dentro indimenticabile e irrevocabile. E certo *La febbre dell'oro* è la più piena e fresca tra le opere di Chaplin, quella almeno più diffusamente poetica, la più teneramente pervasa da inflessioni musicali, libera e traboccante come un ruscello, e in questo senso possiamo pensarla come un'opera romantica. Tre anni dopo *La febbre dell'oro*, nel 1928, venne *Il circo*, col quale Chaplin sembra averci voluto dare la sua Arte Poetica: difatti a un certo punto Chaplin fa la satira del *clown* tradizionale che ripete pappagallescamente il suo repertorio frusto di facezie e che sta al vero comico come la retorica alla poesia. Il vero comico, che ottiene il travolgente successo dal pubblico, è Charlot che irrompe casualmente nel circo per salvarsi da un poliziotto e provoca un precipitare di guai. Il poeta, vorrebbe dir Chaplin, è sempre un *outcast,* un *exlege;* in questo caso è anche un inseguito... Ed è necessaria la sua presenza irrazionale e sconvolgente in quella programmatica organizzazione di spettacolo che è un circo, per mantenerne la sana vitalità. Non importa se abbia a soffrire; anzi Chaplin lascia intendere la necessità di questa sofferenza. Difatti Charlot deve rinunziare a tutto, prestarsi a tutto, fin improvvisarsi equilibrista, lui la più instabile delle creature, per sostituire l'uomo volante introvabile al momento dello spettacolo e che per di più è il suo rivale fortunato in amore: e lassù in alto sulla corda, nel vuoto, la disdetta si accanirà contro il suo già così pericoloso equilibrio, col farlo preda

ai morsi di alcune crudelissime scimmie sfuggite da una gabbia. Così, nel *Circo,* torniamo in un certo senso al Charlot di dieci anni prima, che è a un tempo Dio e Macchina delle sue opere, accentratore di tutta l'azione: solo che l'impegno è diventato quello di un maestro, e il quadro si è straordinariamente allargato e approfondito. Riguardo al Chaplin della *Febbre dell'oro,* si potrebbe dire che mentre quello era tutto preso dal piacere di prodigare la sua florida ricchezza, il Chaplin del *Circo,* assestatosi, la spende con un'assennatezza pari alla larghezza. E siccome ho notato più sopra che nelle *Luci della città* Charlot ci si presenta sotto l'aspetto dell'uomo maturo, aggiungerò che Chaplin in questo film ci si rivela giunto a quello stadio di maturità creativa in cui l'artista, totalmente e costantemente cosciente di sé, controlla e bilancia quella partita d'azzardo che si gioca in ogni opera d'arte, colla oculatezza del più destro amministratore. Per questo, per l'impeccabile e vigile precisione di ogni scena ho provato come un senso di secchezza alla prima visione del film: come se gli episodi, perfetto ciascuno in sé, si seguissero piuttosto che svilupparsi in armonica e necessaria progressione. Ma non è vero: è vero sì che in questo film Chaplin punta tutto sull'intelligenza, ma l'intelligenza fa saltare il banco, senza che nella vincita il cuore abbia a scapitarci. Che è d'altronde una delle condizioni perché un'opera possa meritarsi nel senso più umanistico, quel discutibile ma suggestivo e del resto ambitissimo epiteto di veramente classica.
Quanto ai vari episodi, non accennerò che a uno solo, quello della partita di boxe, e non soltanto perché il più ricco di ripresa nello svolgersi dei suoi elementi, ma perché illustra uno degli aspetti meno considerati di Chaplin. Difatti si parla sempre di Chaplin mimo, ma chi ha notato in lui il ballerino? Come Joyce nel suo Ulisse moderno ha rappresentato non solo un errante ma proprio un ebreo, Chaplin che passa per essere ebreo si direbbe che da buon nomade si sia affisato sui piedi, tanto che ci dà continuamente la dolorosa caricatura dell'individuo condannato all'eterno andare, ciabattone miserabile e ideale. Ma poi quegli stessi piedi gonfi e distorti, tratto tratto si sublimano e nasce la danza, vera e propria, come in *Sunnyside* (1919), o trasposta, come nella *Febbre dell'oro,* coi panini e le forchette, o tutta l'atmosfera diventa di balletto irreale come nel sogno del *Kid.* E tutta la partita di boxe delle *Luci della città,* d'altro canto d'ispirazione così realistica, è costruita come un balletto, in cui Charlot, l'avversario e l'arbitro incrociano i loro ritmici sgambettamenti come in una danza figurata. Danza tragica poiché si conclude colla sconfitta di Charlot, disteso al suolo in una funebre statuaria compostezza.
Infine, globalmente, Chaplin alle prese col problema del film sonoro, l'ha risolto trattando l'intero film come una sorta di balletto, sottolineando ritmicamente gesti e azioni con suoni e rumori. E' stato detto che questa è semplicemente una integrazione della tecnica dei disegni animati. Ma, appunto, che sono i disegni animati se non puri balletti lineari? Per chi abbia seguìta attentamente la partitura delle *Luci della città,* non sarà uno dei minori motivi di ammirazione il modo con cui, tempestive e discrete, le allusioni e suggestioni musicali accompagnano l'azione senza mai soverchiare né distrarre.

« Pegaso », giugno 1931.

ACCIAIO

L'emozione che si prova di fronte ad *Acciaio* il nuovo film di Walter Ruttmann tratto da un racconto di Luigi Pirandello, risulta così complessa e sconcertante che si stenta ad individuarne l'origine.
Nessun mistero sulla natura e i motivi dell'opera di Chaplin; nessuno nel-

l'incanto di *Ombre bianche* o nella prepotente seduzione drammatica di *Alleluia!*; tutto è chiaro nell'ambiguo gioco intellettualistico tra il farsesco e il patetico di *À nous la liberté!*

Acciaio sembra ricusarsi a lasciarsi esplorare. Appena ci sforziamo a un approfondimento critico, stentiamo a riconoscere gli elementi che compongono l'opera: nell'utilizzarlo Ruttman ne ha come tramutato la natura. Murnau in Polinesia soccombe ciecamente alla sua bravura e al suo estetismo: *Tabù* gli riesce effettivamente fatale. Ruttmann insidiato da consimili allettamenti giunge a sventarne il maleficio con l'asservirli al suo genio. Bastava un tremito, e i fantasmi di bellezza lo sopraffacevano. Invece, pur lasciando il più libero corso alla sua sensibilità, Ruttmann non cessa di rimanerne assoluto padrone. Il « fren dell'arte » è per lui veramente una misura morale: un attimo di debolezza, e la poesia era contaminata dal compiacimento. Spettacolo veramente sconcertante, questo di un artista che vince così continuamente sul filo del rasoio, e che anzi stravince: di un artista che rimane interamente uomo.

Nel puro fatto cinematografico la cosa riesce particolarmente sorprendente perché Ruttmann con *Acciaio* sembra vincere a dispetto di tutto. Alle prese con una vicenda popolare ed umana un buon direttore cinematografico parrebbe doversi soprattutto preoccupare di ben congegnare e sviluppare l'intrigo caratterizzando i personaggi attraverso una serie di trovate che di volta in volta mantenessero vivo il movimento dell'azione. Molto approssimativamente questa è la lezione di Chaplin, che oggi ancora rimane il maestro di tutti.

Ma Ruttmann non è un narratore: o meglio non un narratore prosastico. Di una storia, non vede, non coglie che i momenti essenziali: un atteggiamento, un gesto, un'esclamazione, una battuta di dialogo. Così da far pensare ai primitivi. Ma non mi si fraintenda, l'estetismo non c'entra qui. Voglio dire che c'è del primitivo in Ruttmann nel senso che la sua istintiva visione sembra partecipare di quella mentalità arcaica, essenzialmente poetica, che per narrare un fatto lo sintetizza ingenuamente in pochi quadri elementari.

Questo, si dirà, non ha nulla a che vedere col cinematografo, che è movimento, azione ecc. Ma è proprio qui il punto. Ruttmann fa del cinematografo con degli elementi che sarebbero sembrati doversi rifiutare a quest'uso. E cioè in *Acciaio* realizza questo che parrebbe assurdo proposto come assunto: tradurre cinematograficamente una ballata popolare, una canzone militare, senza alterarne il timbro genuino, ricreandone anzi quei caratteri di immediatezza proprî delle creazioni anonime, in cui convenzionalismo poetico e realismo ingenuo fanno tutt'uno e scuotono così prontamente le più fonde facoltà emotive.

Ecco la vicenda.

Un bersagliere ciclista si congeda: lascia i facili amori e torna al paese. Ma la ragazza con la quale faceva all'amore prima di partire soldato s'è ora fidanzata con un'altro, anzi proprio con uno dei suoi migliori amici e compagno di lavoro nella grande Acciaieria. Il congedato si risente: « Almeno una cartolina potevate scrivermela! ». Il fidanzato che non credeva essere venuto meno alla sua amicizia, si addolora.

La ragazza, presa fra i due, indecisa sul suo cuore, riesce tuttavia a placarli. E una sera i tre vanno insieme alla gran festa della fiera. Tutto a un tratto la mazurca della banda squilla irresistibile, e la ragazza cade nelle braccia dell'antico amante che la trascina nella danza. La gelosia prorompe, e i due amici vengono alle mani. Separati dai presenti, l'indomani alla Acciaieria debbono per forza trovarsi faccia a faccia. E mentre l'uno passa all'altro i lingotti d'acciaio incandescenti, i loro

occhi non cessano di scontrarsi cupamente. Quand'ecco, un attimo di negligenza, e un lingotto sgusciando dalle pinze del rivale investe in pieno il fidanzato. Il quale prima di morire ha appena il tempo di mormorare all'amico stravolto: « Mario, lo so, non hai colpa ».

Anche l'inchiesta riconosce nel fatto una pura disgrazia; ma tutto il paese mormora, l'innocente è isolato come un lebbroso, i ragazzi scrivono sui muri « Mario vigliacco » e tirano sassi sulla casa della ragazza, causa dello scandalo. Che faranno i due disgraziati? La tomba del povero Pietro li richiama tutti e due, ma sulla soglia del camposanto si evitano l'un l'altro. Questa non è più vita. Il vecchio padre dell'ucciso, pur egli operaio all'Acciaieria, persuaso dell'innocenza dei due, ha un bel proclamar perentoriamente sulla piazza: « Finiamola una buona volta! », e tacitare tutto il paese col farsi vedere ovunque a fianco della ragazza: Mario pensa di evadere.

I corridori ciclisti del Giro d'Italia che attraversano Terni gli ridestano in petto i ricordi delle proprie glorie alle corse reggimentali. Trascinato nella scìa, si accoda a loro. Un allenatore lo riconosce, gli propone di diventar corridore. Sarebbe la liberazione. E Gina per la finestra lo vede perdersi nel polverone, sulla sua bicicletta. Precipitosamente l'insegue, gli vuol parlare. Ma Mario a poco a poco nella salita si stanca, rimane distanziato, arranca ancora per un tratto, poi si accascia. Volge il capo: lì sotto c'è Terni, l'Acciaieria, e la gran fiumana d'acqua che precipitando dalle Marmore ne alimenta la forza motrice. Gli operai a frotte si avviano al lavoro. E Gina che si è arrestata poco lungi su un'altura, si illumina tutta in viso nel vedere Mario ridiscendere lento verso il paese. Torna all'Acciaieria, riprende il suo posto di lavoro. La sua vita è tutta lì e sarà sempre lì.

Del racconto di Pirandello, ecco quel che Ruttmann ritiene: il fatterello spicciolo di paese, divulgato da bottega a caffè, di chiacchiera in chiacchiera, così da acquistare a poco a poco un carattere di leggenda, che si cristallizza un giorno in strofe rudimentali, cantate, canterellate, storpiate in mille varianti fino a quando càpita che un giovane chiede se la storia è proprio vera. « Eccome! Povero Pietro! » Ed ecco nel crocchio i giovani ad ascoltare, e i vecchi a collaudare i loro ricordi. « Ti rammenti il giorno che il vecchio attraversò tutto il paese insieme a Gina? Tutti sulle porte e nessuno osava fiatare! » « E quella scritta sul muro vicino alla tabaccheria — Mario vigliacco! — per quanto tempo ce l'han lasciata, mi par di vederla ancora! ». « Ma credevano veramente che lui l'avesse ucciso apposta? ». « Eh! La sera prima era successa quella litigata al ballo della fiera e si erano dati botte da orbo ». « Proprio la notte che il vecchio s'era sentito male alla Gran Pressa ». « Ma la ragazza in fondo a quale voleva più bene? ». « E com'è che quell'altro da soldato non s'era fatto più vivo? ». « E quei due perché hanno aspettato che tornasse per dirgli che si sposavano? ». « Ehi! ehi! quante domande!... Fatto sta che le cose sono andate così... Mario poi voleva andarsene, ma ha fatto bene a rimanere ».

Ecco il tono di cronaca leggendaria di cui si serba l'eco dopo aver assistito ad *Acciaio.* E quella tal battuta, quel tal gesto, non li dimentichiamo perché ciascuna scena, in quel solo gesto, in quella sola battuta culmina e si assomma. Ci sembra proprio che stavamo gomito a gomito con quell'operaio che, finita l'inchiesta sul luogo della disgrazia, accende il suo mozzicone ed esclama: « Si sapeva che doveva andare a finire così! ».

Ma, si chiederà, fra tutti questi momenti ciascuno in sé conchiuso, com'è assicurata la contiunità? Dove risiede in breve la qualità cinematografica di *Acciaio*?

Rispondere a questa domanda equivale a tentar d'indagare da che nasca la misteriosa bellezza di *Acciaio.* E probabilmente ci si avvicina alla verità dicendo che l'origine di questa bellezza va ricercata nella qualità della materia scelta da Ruttmann, nell'alto grado di fusione a cui è portata. A un certo punto ci accorgiamo che la vicenda di quei quattro esseri è tutto e non è nulla. E' tutto per loro, e la nostra partecipazione affettiva va tutta a loro, ma la vicenda di tre o quattro altri esseri sarebbe valsa ugualmente. Tutto ad un tratto, per parlare in gergo cinematografico, li vediamo passare da un *primissimo piano* a un *campo lunghissimo.* Da protagonisti li vediamo perdersi nella massa. Come nella tragedia eschilea il vero protagonista è il coro, così il centro animatore di questo film, che ne mantiene la coesione e la continuità, si affida tutto al senso augusto di un che sovrastante ai singoli: impassibile, eterno, senza nome, il suo linguaggio è quello preistorico e indecifrabile degli elementi. Il prorompere delle acque, il fiammeggiare liquido delle colate e, intorno, la grande aria luminosa sulla serenità degli ulivi: questa è la vera materia da cui Ruttmann ha tratto la sua sinfonia. E poca cosa sembrerebbe quasi dover apparire l'agitarsi dei mortali di fronte al sovrano flusso della natura: ma viceversa proprio quel che qui ci tocca più profondamente è l'opera dell'uomo.

Questo è riuscito a farci sentire Ruttmann: senz'ombra di equivoca allusione alla santità del lavoro o retorica suggestione di un mito umanitario. Non appena Ruttmann ci fa entrare nell'officina, ci sentiamo investiti da un senso così alto da non potersi chiamare altrimenti che religioso. Non ci si domanda se in quella bolgia fumosa e lampeggiante tutti quegli uomini fatichino a preparare strumenti di pace o strumenti di guerra. Ci tocca soltanto la loro dignità nel far fronte agli elementi; e insieme l'umiltà che li affratella nell'opera, poiché è sorte comune di tutti gli uomini di sudare e penare. Così veramente religiosa è la commozione che ci prende di fronte a questo spettacolo, che a un tratto quasi ci si vergogna di assistervi solo come a uno spettacolo. Ma anche questo ha sentito Ruttmann, che a un certo punto fa la satira degli spettatori e quindi anche in un certo senso di sé stesso, col presentarci in guisa di specchio un gruppo di signori eleganti, scortati da una guida, che seguono sorridenti e curiosi i paurosi esercizi di quella turba di scamiciati, affumicata e grondante.

Come appare glorioso il giorno nell'uscire da questo girone! Come leggera e asciutta l'aria mentre le biciclette degli operai scivolano sulle prode, e l'acqua trascorre lì presso così chiara e fresca, e gli ulivi riscintillano opachi! Questo vero volto del paesaggio italiano, così serio nei suoi crudi spicchi di luce ed ombra, così sovranamente lento e misurato, non si dirà mai abbastanza come Ruttmann abbia saputo coglierne e ripeterne il grave incanto. In questa luce ferma e quasi disperata, l'entusiasmo popolare per la tappa del Giro d'Italia brucia con un rapido guizzo; poi torna la calma, il silenzio, le donne stan sugli usci, la strada rimane vuota e bianca. Domina sordo il fragore uguale e solenne dell'Acciaieria che riecheggia quello lontano delle Marmore.

Da quello che si è detto s'intenderà come per realizzare le sue intenzioni Ruttmann si sia preoccupato di trovare dei tipi più che degli attori: cioè delle maschere i cui caratteri fisionomici esprimessero con la più immediata evidenza la funzione di ciascuno nella vicenda, prima ancor di quel che potrà rivelare il loro gioco mimico. Così Isa Pola appare veramente la ragazza dal cuore incerto e che scatena tanto dramma senza saperlo e Pietro Pastore il buon ragazzo che dalla prima giovinezza, sportiva ed estrosa, passa rapidamente a una sedata virilità. Quanto agli altri due, Ruttmann li volle scegliere tra gli operai stessi delle Acciaierie di Terni

dove fu girato tutto il film. Sul saldo volto di Vittorio Bellaccini, fin da quando appare, che si torce dalla vampa insostenibile dei forni, si legge il suo destino avverso. Alfredo Polveroni il vecchio, calmo, triste, affaticato e pur resistente, domina tutti dall'alto della sua esperienza: vero patriarca, in tutta la storia del Cinematografo non so trovargli altro riscontro che nella figura ingenuamente maestosa del capotribù di *Ombre bianche.*

Infine *Acciaio* non sarebbe questa opera incomparabile se ciascuno dei collaboratori non ci avesse dato il meglio di sé. Anzitutto la musica scritta appositamente da Malipiero approfondisce l'intimo significato del film con una immediatezza di risonanza così largamente italiana quale da anni non ci si aspettava più di sentire. Ora monumentale, ora fluida, non mai onomatepeica, la sua virtù specifica è tutta corale: ritroviamo ricreate in essa, come composte e indirizzate a un fine, le sparse forze della natura. Questa anonima molteplicità trova una voce sola, e il suo canto è quello di una razza.

Né può dimenticarsi il contributo di Mario Soldati che si è preoccupato di mantenere nelle battute e nei dialoghi ridotti ad una così volontaria elementarietà il massimo di quella virtù emotiva che è del parlare spicciolo e quotidiano.

E passando ai tecnici, perfetta è la registrazione sonora di Vittorio Trentino. Ogni più lontana eco è colta, ogni onda musicale seguita nella sua voluta, ogni atmosfera ricreata, senza distorsione di timbro.

Quanto alla fotografia di Massimo Terzano è la più bella che si sia vista finora in Italia. Ogni quadro, sia tra le mobili ombre dell'Acciaieria, sia per le piazze e le campagne assolate, nella nettezza della sua composizione, risulta di una qualità plastica così assoluta da trascendere ogni realismo, ad assurgere a quei valori di pura bellezza richiesti dalla totale opera d'arte.

Acciaio è un film italiano, e un film europeo.

« Scenario », II, n. 4, aprile 1933.

Giansiro Ferrata

APPUNTI PARIGINI

Sembra un inseguimento: in tutte le sale dove Charles Dullin ha portato peregrinando il suo teatro d'avanguardia, prima di fissarlo coi successi di « Così è se vi pare » e della « Comédie du Bonheur » al vecchio Montmartre della Place Dancourt, si vanno ora impiantando cinematografi; sempre d'avanguardia, s'intende, per non asservire il profumo d'eccezione di quei nomi — dallo Studio des Ursulines al Vieux-Colombier — a degli spettacoli borghesemente comuni. Quel che è più notevole, il pubblico ci va — anche qui grosso pubblico, che esprime tutto il suo turbamento nell'atto di dover assistere a un film documentario, battezzato « poema », senza l'ausilio dell'accompagnamento musicale dopo un quarto d'ora di concerto classico che gli ha provato magari fin troppo che l'orchestra esiste... — ma insomma, pubblico, che riempie, che paga, che spesso s'interessa, che esce in fine soddisfatto, fra una battaglia di taxis degna d'un gran teatro; e che permetterà ai vari esperimenti di proseguire la propria strada e di cercare affermazioni reali. Tuttora, siamo agl'inizi: programmi combinati di vari pezzi, in cui si cerca alla meglio d'unire piccole novità fondamentali, di marca francese, queste, a qualche produzione intelligente del vecchio repertorio tedesco e americano. Charlot,

Jannings, coll'autoritario sottotitolo di « classici », in films scelti con buon criterio senza scrupoli d'attualità. Molti documentari, come consiglia la moda, e come, soprattutto, raccomanda il gusto: il Vieux-Colombier, fresco ancora di Shakespeare e di Cocteau, non avrebbe comunque il diritto d'arrossire per il più recente, grandissimo successo di *Alaska*, gioia indimenticabile dell'occhio e della fantasia, successione perfettamente congegnata di meraviglie fotografiche. Le novità cui alludevo più sopra, al contrario, uniscono quasi sempre al virtuoso tentativo d'evasione dalla regola una insufficienza manifesta sia di concezione sia di mezzi, che le renderà fra pochi anni altrettanto ridicole che ai giorni nostri un film d'anteguerra. Val la pena, forse, di insistere sul loro fondo comune: che è l'assalto della sensibilità individuale, dell'immaginazione unitaria, alle posizioni della tecnica odierna basata sul lavoro collettivo, sull'armonia modesta delle singole parti... Non più, qui, cento disparati sforzi che concentrino i loro effetti sul gioco dell'attore, gioco apparentemente libero, ma in realtà faticosamente composto: bensì una idea centrale che si sviluppa, cercando espressioni varie, lasciandole, riprendendole, come cosa futile, per giungere a un proprio linguaggio. Motivi ironici, motivi lirici, che potrebbero domani aver punti di partenza originali, trovare sviluppi complessi, divenire in breve nuove vie d'espansione e di creazione per lo spirito: cinema letterario, dunque, essenzialmente, e destinato a battere sentieri — o strade — a sé. Quanto all'« altro » cinema, il più presente, il più vivo, in una trasformazione continua insieme ritardata e spinta dalle esigenze commerciali, è molto interessante che ciò che è più « nuovo », più avanzato, più discusso intellettualmente, marci verso forme speciali di realismo, di verismo, talvolta brutale, che sembrano purificare in senso artistico gli abbandonati modelli del verismo letterario e quasi interpretare l'impeto naturalistico del secolo scorso, scovarne la volontà profonda, redimerlo col redimerne lo sfogo. In *Njú*, film d'Emilio Jannings anteriore a *Variété* e certo meno perfetto come complesso, ci sono scene d'una violenza analitica, in senso materiale, sorprendente, e che si fissano e s'inchiodano nell'emozione con mezzi apparentemente grossolani, volgari: ma quanta scelta, invece, e quanto *gusto!* Vien da pensare, alla rivolta che simili espressioni provocherebbero in un teatro. Il teatro ha un bel porre l'occhio a contatto coll'individuo: la sua emotività resta immaginativa, fatta di sogno, scrupolosa di quella delicata grazia che deve agire superando i sensi, per via spirituale; altrimenti è triviale. Ma il cinema imprigiona le apparenze, e d'ogni nota fisica può fare un tesoro di simboli, scatenare il dolore e la gioia per pura via di specchi, con quel vivo tormento dell'anima d'assistere e di non raggiungere, che le dà un'ipersensibilità delle « cose ». Il rapporto fra la materia e la vita, è solo il cinema che lo può scolpire a martello, e tutte le sue possibilità tragiche certo derivano da questo accompagnamento del mondo al dramma dell'uomo, che gli dà una realtà irresistibile. Un Dullin, un Gaston Baty, o un Appia nei suoi sforzi più robusti, o un Bragaglia, han necessità di prodigi di linee e di luci per *fissare l'uomo nel mondo,* per dare allo spettacolo teatrale una consistenza compatta: il cinema arriva allo scopo con semplicità, e quel che più conta con modestia, per la forza d'un particolare prescelto. Il suo immenso vantaggio di partenza, è la « pietà » dello spettatore... la potenza dello schermo, insomma, della vita riflessa, vicina e inafferrabile.

Tutte le realtà del teatro devono essere mezzi di surrealismo. Tutti i surrealismi, nel cinema, mezzi di realtà! Ancora una volta, è nella genialità della tecnica tedesca che questa esigenza si è consumata. In una scena d'amore di *Njú* un paio di bretelle, ciondoloni sul dorso enorme di Jannings, assorbono e riesprimono tutto... Speriamo che le

audacie di questo film non gli impediscano di giungere presto da noi. Accanto a Jannings, Charlot! Sono ormai i due luoghi comuni; le due « porte aperte » che nessuno vuol più sfondare. *Un idillio ai campi* dev'essere tuttora sconosciuto, in Italia, ma è degno del *Kid* e della *Febbre dell'oro.* Costruttivamente, è all'avanguardia: Charlot raggiunge tutto il suo tipo, senza scrupoli d'unità, di « commedia », con una leggerezza e una varietà che riescono sempre a meravigliare, e che in questo breve film incantano. Sogno, gioco, fantasie: Charlot è un lirico. Ma siamo ben lontani dagli esperimenti « letterari » cui alludevo più sopra, perché anche qui, come per Jannings, è pur sempre la mimica, o la plastica, che ha dettato i valori iniziali: da cui poi le idee e lo spirito si snodano in cadènze obbligate.

Ormai è tranquillo, che il cinema è un'arte e per di più l'arte tipica del secolo. Nota incidentale: non ha un certo senso che l'attore vi sia il creatore, che le sue verità sensibili, insomma, procedano dall'esterno all'interno, colla regola fondamentale per « l'arte nuova » che l'artista deve *essere*, essere fisicamente sé stesso? Mi torna alla mente Montherlant; e non so più sorridere, come un tempo, delle sue corride e dei suoi viaggi, disperatamente orgogliosi...

« Solaria », II, n. 12, dicembre 1927.

ITALIA E CINEMATOGRAFO

Quando si legge, a pagine 29 del recente *Panorama du Cinéma* di Charensol: « Il n'est que de considérer le jeu de ces illustres vedettes qui se nomment Lydia Borelli, Francesca Bertini, Pina Manichelli, Luciano Arbertini, pour ne pas douter que l'absence du sens du cinéma soit une des caractéristiques de l'Italien », in un primo tempo, l'istintiva reazione vien soffocata da un'apparenza di desolata verità. Non che, « ces illustres vedettes », valgano come rappresentanti d'un gusto o non-gusto nazionale. Ma quel che impressiona è che a tanti anni di distanza dalla loro cessazione di commercio quasi nessun tentativo più degno sia nato. Lontani, ormai, dalle incertezze iniziali — sicuri che il cinematografo non ha niente a che fare coi miracoli, che non coincide né con la *Febbre dell'Oro* né con qualsivoglia film o gruppo di film, e che con logicità profonda l'arte s'impadronisce progressivamente e verso mete inaudite d'un *mezzo* la cui generica efficacia sulle anime non soffre paragoni — non si tratta più di rovesciar su pochi responsabili o sulle colpe del caso il nostro deficiente contributo. In America, in Russia, in Germania, in Svezia, in Danimarca, ed anche in minor misura, in Francia e in Inghilterra (senza parlare del Giappone, donde arrivano ora in Europa film che sembrano importanti) le combinazioni tecniche su cui il cinema s'è formato si son dimostrate capaci d'un degno punto di fusione con certe, speciali disponibilità estetiche della razza. Da noi, queste stesse combinazioni sono tristemente scivolate sul lucido piano inclinato del minimo sforzo. La brutale sintesi del Charensol non manca di suggestione. Si tratterebbe, dunque, d'una insensibilità creativa, corrispondente a quella che i Russi han dimostrata per tanti secoli verso le arti figurative, e gli Inglesi verso la musica?

Le affermazioni artistiche del cinematografo tedesco, americano, russo, ecc. prendono un singolar valore dal carattere di « lotta ad armi pari » (mancanza di tradizioni nazionali; contemporaneità; identicità dei mezzi espressivi) che ha fatto, della produzione cinematografica mondiale, una specie di corsa a chi arriva primo. Né conta molto esaminare fino a che punto altre raffinate tradizioni abbiano influito — negativamente — sulle nostre possibilità in questo campo. Non sarebbe di buon gusto scomodare Petrarca e Leopardi, per giustificar i fallimenti dei Righelli e dei

Genina. Di partenze assai povere, il cinematografo ha fruito delle potenzialità artistiche di individui che, nelle altre arti, ci avrebbero fatto doni probabilmente assai poveri. E dunque ci conviene riconoscere che la sconfitta è regolare.
Ma altro è riconoscerlo altro è stabilire come fa il Charensol una definitiva esclusione dal « genere ». Le arti vanno soggette a strani giuochi. E' forse questione, per un popolo, in una data arte, d'*impostar la voce* in un certo modo necessario, come avviene chiaramente in ogni singolo artista. E quando la voce è impostata, è come si fosse saltati, dopo un séguito d'inutili tentativi, su un *tapis-roulant* che da tempo ci sfilava accanto enormemente più rapido, verso una direzione cara, dal nostro dove arrancavamo dietro ad altri... Fuor di metafora: potrà succedere nel cinematografo italiano quel che si sente succederà nel romanzo. Nessuno può negare a questo nostro popolo delle vergini masse di sentimento. La chiave del problema, è trovar degli artisti abbastanza umani da amar l'arte di « personaggi » e abbastanza inumani da batter vie originali senz'abbandonarsi alla pigra, sterile facilità; problema tutt'altro che insolubile, se la spinta favorita dalla guerra al nostro vecchio e giovanissimo paese moltiplica progressivamente, come sembra, i suoi effetti.
Il dono cinematografico da raggiungere, per ora, è l'intenzione. L'intenzione fattiva; che interrompa in qualche modo il vuoto.
In questo senso non è da disprezzare neanche *Sole;* compromesso evidente fra una storia qualunque (malissimo congegnata, malissimo orchestrata) e un « pastiche » qua e là discreto di modelli fotografici stranieri, film che ha un solo merito, ma buono; di riconoscere una necessità di partenza dal tipo internazionale che si è imposto. La fotografia, qui, tende sia pur dozzinalmente ad essere la cellula d'un organismo estetico, con leggi proprie. E nella miseria quantitativa (purtroppo anche qualitativa) dell'intreccio sentimentale, c'è il germe d'una liberazione dai detestabili *poncifs* nostrani. Di passaggio, si può anche accennare che il gioco scenico di Dria Paola e qualche espressione fisionomica fra quelle degli interpreti minori sono — come primo passo — lodevoli.
Ma non sono le « intenzioni » di *Sole* quelle che è desiderabile continuino come lotta contro il vuoto. E, nel tentativo di formularle, la pendenza del cinema sonoro si presenta sul primo piano del dubbio.
E' di ieri la desolazione dei cineasti puri di fronte all'intruso scompigliatore di estetiche affrettate. Oggi, non si può dire che (almeno in Italia, dove finora di *Hallelujah* non son giunti che gli echi) un'opera della forza di *Variété* o del *Circo* sia venuta a confondere gli avversari del *talkie.* Eppure, è già abbastanza precisabile, con documenti alla mano, quali siano i doni effettivi recati al cinema dalla sonorizzazione — doni essenziali, rinnovatori, partenza per originalissimi sviluppi. Alludo a due particolari elementi già presenti, nel modo più vivo, l'uno in una scena di *Primo amore* l'altro in una scena di *Mississipi* (*Show-Boat*). Accade in *Primo amore* che nella convulsa ricerca dell'innamorata perduta fra la calca d'una fiera popolare il protagonista insulti un *policeman,* e venga condotto dal pretore; avventura dove i personaggi sono muti fino all'episodio dell'arresto, mentre li circonda l'anonimo vocìo della fiera; quando l'erculeo e desolato eroe, sfinito di stanchezza, di umiliazione, arriva davanti alla cattedra donde contempla il minuscolo e terribile magistrato — l'atmosfera qui è rigida, silenziosa — quest'ultimo *parla* ad un tratto... E' una scoperta della voce. In *Mississipi* tre o quattro minuti di sonorizzazione scavano nel film una immensa distanza (s'apre l'ultima parte sulla Laplante che dorme, stringendo fra le braccia un bambola; nella piccola stanza borghese, si ode battere il pendolo, secco sui molli sogni, dove passa il frusciare del fiume; gli zoccoli duri d'un cavallo s'arre-

stano alla porta di casa; l'orologio batte due colpi; riprende brevissimamente a scandire; la donna, si sveglia). Quanti attimi di poesia son più puri di questo? Contiene un destino, e le cose le accarezzano e le premono.

Anche qui, c'è una « scoperta » del suono, in una funzione simbolica e definitiva. Ma invece che servire come nella scena di *Primo amore* da attore diretto del dramma serva da magico ambiente, da camera di sogno, lavorando a una densità psicologica finora sconosciuta sullo schermo. Dicono che, in *Hallelujah,* una sonorizzazione perfetta in intervalli e in riprese diventi la protagonista del film. Mi domanda se la parola ne sarà già usata oltre che nel suo valore d'elemento simbolico come fuggitivo intreccio d'un dialogo efficace.

Comunque, non mi par dubbio che oltre ai due toni accennati — il secondo dei quali trovò recentemente nel russo Eisenstein un ultimo teorico — la sonorizzazione porta al cinema la possibilità di rapidi e profondissimi incisi verbali, d'una precisione espressiva irraggiungibile dal teatro. E' proprio questa l'« intenzione » che, vagamente, m'auguro che la cinematografia italiana raggiunga. Intenzione perigliosissima — ma non c'è arte senza pericolo. E, già che si tratta d'imparare, perché non imparare in sede d'avvenire?

Vedremo, nello spazio di qualche anno, quanto ci sia di giusto e di errato in queste speranze letterarie riposte nel cinema parlato. Certo bisogna disporsi fin d'ora a sensazionali riprese in sede sonora del gusto Menichelli e Bertini, Gallone e Righelli. Quante dolcissime frasi d'amore e roventi di odio ci giungeranno, anziché attraverso le didascalie *vieux-style,* attraverso l'altoparlante! Ma, d'altronde, non si può pensare che le lezioni cinematografiche ricevute in dieci anni non sian destinate a dar frutto. Che i letterati italiani — bene o male — si occupino frequentemente anche di cinematografia senza credersene sbarazzati per via di formulette (magari elogiative), è un elemento d'importanza imponderabile ma che si prospetta oggi rilevante.

« Solaria », V, n. 3, marzo 1930.

Francesco Mannelli

CASANOVA

Il film che ci ha presentato la « Société Cineromans » non è la descrizione compiuta e ordinata della vita del grande popolare avventuriero: è soltanto la realizzazione di alcune pagine di quella vita. Questo la Casa Editrice ha detto chiaramente, come sottotitolo del lavoro; e questo io voglio ripetere chiaramente qui, per prevenire la prima, e forse l'unica, obbiezione che alla bellezza e alla bontà del lavoro si può fare. Del resto, nessuna cosa mi ha fatto mai tanto ridere, e nessuna cosa mi ha dato mai la misura della incompensione che molti ancora hanno del cinematografo, quanto l'appunto d'infedeltà di una realizzazione cinematografica al lavoro originario, alla fonte, romanzo o dramma che sia, o addirittura alla Storia. Quando del lavoro originario la realizzazione cinematografica rispetta i caratteri generali, e della Storia conserva gli elementi cardinali, è tutto quello che può e che deve fare; nel resto, ampia libertà di azione, ampia libertà al soggettista, al Direttore Artistico, a gl'interpreti, sia pur nel cerchio di quei caratteri e di quegli elementi. Oggi come oggi, la Dio mercè, la schiera di coloro che negano che il Cinematografo sia

arte si è assottigliata di molto, si è ridotta quasi a zero; e se ogni tanto, sempre più di rado, e sempre più fioca, si fa sentire una voce negativa, essa non è il risultato di una profonda e serena speculazione etica ed estetica, ma l'appello disperato e rauco di qualcuno che non *sa spiegarsi* e non sa risolvere la crisi del Teatro se non... dicendo male di Garibaldi. E allora, se il Cinematografo è Arte — anzi il complesso e il punto di fusione di parecchie arti — lasciate pure che gli artefici di esso, soggettista, Direttore e interpreti, attingano alle fonti col loro spirito artistico, e la materia attinta elaborino e presentino con quel loro modo di vedere e di sentire che è molto artistico, discutibile se e quanto volete, ma sempre artistico.

Ciò premesso, parliamo di queste *pagine della vita di Casanova.*

Forse è la prima volta che mi càpita di vedere un film nel quale i due elementi antitetici, *avventura* o *interpretazione,* riescano a coesistere e fondersi così mirabilmente, e senza reciproche sovrapposizioni, come in *Casanova.* Certo, è la prima volta che mi càpita di dover lodare questa fusione senza esitazione e senza restrizioni. E devo subito aggiungere che questo è un grado di sviluppo raggiunto dal film modernissimo in genere, ed europeo in ispecie — stavo per dire latino. Sta di fatto che in *Casanova* nello stesso momento in cui l'*avventura* parla alla vostra fantasia, l'*interpretazione* parla al vostro cuore; a seconda delle vostre inclinazioni, voi siete attratto più verso l'una che verso l'altra; ma, alla fine, voi finite per confessarvi che la vita vi è ritratta compiutamente, e che coloro che ballavano, saltavano, correvano, creavano l'*avventura*, non erano fantocci dotati di gambe, di braccia, di muscoli elasticissimi, ma esseri umani ricchi di pensiero e di sentimento.

Il primo e maggiore di questi esseri umani, anche perché incarna il protagonista, è Ivan Mosjoukine. Artista nell'anima, egli rende il personaggio, non seguendo una falsa riga, ma sentendolo realmente e fortemente. Si può dire ch'egli lo senta un po' alla sua maniera; ma non si può negare che la sua interpretazione sia frutto di lungo studio e grande amore. Forse la rappresentazione ch'egli ci dà di Giacomo Casanova è un po' caricaturale. Ma Giacomo Casanova non è Don Giovanni, come non è né Rocambole né Cagliostro: è l'amatore, è il mago, l'esteta, lo spadaccino, il generoso, l'imbroglione, il sentimentale, il cinico; ed è soprattutto il monello dell'amore, anzi delle avventure amorose: colui che s'infiamma e si spegne per tornare a infiammarsi; che è portato a colpire i cuori femminili con la freccia infallibile del suo lucido sguardo; e quanto più le sue vittime sono in alto nella scala sociale, e tanto più si sollazza a ferirne il cuore e l'amor proprio con la volubilità e l'abbandono, con la preferenza per le meno elevate e raffinate.

Non mi stupisco, quindi, se Ivan Mosjoukine abbia deliberatamente accentuato questo lato del carattere di Giacomo Casanova. Che se poi gli càpita l'attimo del terrore, o della disperazione, o dell'amore che fa brividire e pensare, ecco spianarsi il sopracciglio tenuto su come una sfida e un'esclamazione di scherno all'amore stesso, alla sofferenza, alla vita, ecco placarsi quella sua interpretazione nervosa e tutta a scatti: e attraverso le sbarre della prigione un dolore sovrumano e uno schianto dell'anima urlano senza parole dietro alla condannata, e sul capo della dolce fanciulla presa tutta e solamente di lui, nel momento del distacco, che forse sarà il supremo, le sue labbra si posano col bacio che sale dal cuore, e non si avventano col morso felino dei sensi che sono accesi e che altri sensi vogliono accendere. Questa è umanità; e i frequentatori di spettacoli d'arte muta sanno oramai che l'arte di Ivan Mosjoukine è fatta di umanità profonda.

Naturalmente le donne, come furono attimi, stelle cadenti nella vita del-

l'avventuriero, così sono figure secondarie nel film; ma questo non vuol dire che siano state trattate di scorcio, e che possano passare inosservate. Umana è Rina De Liguoro nella parte di Rita Corticelli, più specialmente in quella danza che è tutta un'offerta, un atto di dedizione completa e assoluta al dominatore. Umana, umanissima è Diana Karenne nella parte di Contessa De' Mari: Diana Karenne, la più muta di tutte le artiste, e la più artista di tutte le artiste mute; Diana Karenne che non ha bisogno né di suoni né di gesti per esprimersi, perché per esprimersi ha due occhi che sono e suono e gesto e anima, tutto. Ricordate il suo primo incontro con Casanova alla Corte di Caterina di Russia, e il gioco lieve e profondo di quelle sue strane pupille? un mondo! fatalmente attratti, i suoi grandi occhi si volgono verso qualcuno che la guarda, che parla di lei; sono colpiti da quello sguardo penetrante come punta di fioretto; si delinea una lotta, ma è brevissima; e in un attimo il destino è deciso, il fascino è bevuto, e in quelle pupille affiora la promessa, anche se il cuore e i sensi non l'hanno ancora concepita. E la testa, la bocca, le braccia, tutta la persona serbano l'immobilità del marmo. Non così efficaci e divinamente eloquenti mi sono apparsi il suo silenzio e il suo sguardo nelle ultime scene; ma forse la causa è da ricercarsi in una lieve esagerazione di trucco, e in una certa crudezza di luci, che turbano un po' l'incanto di quegli occhi meravigliosi; incanto ed eloquenza che tornano pieni nell'ultimissima scena, quando la vita, prossima a esser troncata, tutta si raccoglie nelle pupille dilatate in un'ansia di disperazione e di terrore. E sarei ingiusto se non ricordassi qui la bella e umana interpretazione delle altre donne, Jenny Yugo (Bellina) e Suzanne Bianchetti (Caterina di Russia), e degli altri interpreti.

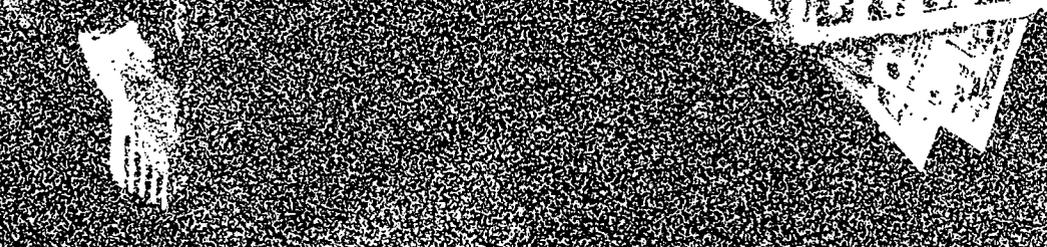
Se pregio del lavoro, però, è l'interpretazione, bisogna dire che non è il solo, e bisogna rendere onore alle intelligenti fatiche di Wolkoff e di Block, che hanno curato magistralmente la direzione artistica, di Boris Bilinsky, che ha disegnato i costumi, e dell'operatore che ci ha dato quasi sempre una fotografia morbida e carezzevole, e che ha sfoggiato una tecnica da gran virtuoso dell'obbiettivo. Interni sbalorditivi, specialmente nelle scene che si svolgono alla Corte Russa, dove il fasto e lo sfarzo armonizzano gradevolmente con costumi della massima ricchezza e del più perfetto buon gusto; esterni pieni di poesia, anche quando son desolati paesaggi della steppa russa, ammantati di neve; e Venezia in tutta la sua suggestiva bellezza, nella Piazza San Marco e nella laguna, con un carnevale settecentesco che, anche per virtù della coloritura e dei meravigliosi effetti notturni, è il carnevale più pazzo e più inebriante che io abbia mai visto sullo schermo.

Casanova è un film d'arte; ed è un segno glorioso ed eloquente del cammino che il cinematografo ha percorso fino a oggi. Chi può dire dove arriverà domani? O bisogna prestar fede a coloro che affermano che più avanti non potrà andare, e che occorrerà che batta nuove strade?

« Cinemalia », I, n. 1, dicembre 1927.

Vinicio Paladini

MADRE

Dopo una visione della *Madre* quando si rientra in contatto con la folla delle strade, uscendo dalla sala di proiezione, si prova la stessa impressione che all'uscita di un carcere, o da un'ospedale, sembra di rientrare

Cimeli di *Sinfonia nuziale* (Erich von Stroheim) ▷

nella vita dopo esserne stati assenti da lungo tempo, di vedere la luce dopo un lungo periodo trascorso in qualche cella oscura. Non che le sensazioni che si provano durante la proiezione del film abbiano nulla di comune con quelle che si possono provare in quegli ambienti dove la tetra disperazione ed il dolore dominano, ma, talmente si è presi durante lo spettacolo dalla tragica epopea di *Madre,* talmente la sofferenza di questa vicenda invade tutti i sensi, l'anima, il cervello, che sembra di rinascere, di essere liberati dal più pauroso degli incubi, quando la parola fine appare sullo schermo. Storia scarna, in cui entrano in giuoco le più elementari e primitive passioni dell'uomo, ma che il cinematografo, con i suoi mezzi e la sua tecnica, ha saputo talmente intensamente esprimere che lo spettatore non può fare a meno di riviverla, fino a soffrirne, a risentirne tutto il doloroso spasimo umano. Ed è bene subito mettere in rilievo quello che è la caratteristica più interessante di questo lavoro, la natura esclusivamente visiva della rappresentazione, la riuscita realizzazione espressiva per mezzo di immagini dei nostri più profondi sentimenti.

Nei rapidissimi quadri che si susseguono con una intensità rappresentante già per se stessa la grande mobilità di passione che nei vari personaggi si determina in seguito allo svolgersi dell'azione; il movimento delle figure, i quadri cinematografati, la maniera di prendere la visione, hanno la stessa fondamentale importanza del giuoco teatrale degli artisti. Il prendere un quadro dal basso in alto, o dall'alto in basso, in primo piano, con l'apparecchio dal livello del terreno, o dalla sommità di una scala in ferro, sono questi e non altri i mezzi di cui ci si è serviti per rappresentare il pensiero di Gorki, lo spirito di questo dramma.

Gli effetti letterari, le scene sapientemente costruite, gli effetti di luce, tutto quello che avrebbe potuto fare presa sui falsi esteti che abbondano nel mondo degli artisti, qui sono stati rigorosamente aboliti. Il naturalismo scheletrico, nudo, di questo film, l'uso di elementi puramente visivi danno a quest'opera una particolare importanza che non può sfuggire a tutti quelli che sanno vedere quale siano le vie che il cinematografo deve seguire per divenire un'arte nuova, indipendente assolutamente dalle altre (naturalmente per i suoi mezzi espressivi che sull'unità delle arti credo ormai nessuno possa dissentire).

Ricordiamo le scene girate nella prigione, in cui è rinchiuso il figlio. L'orrore della vita di carcerato non è espresso qui mediante contrasti di luci e di ombre, di cui sono maestri i tedeschi, scorci di sbarre, visioni di immense inattaccabili pareti, visioni dall'alto di angusti cortili, o scene di corridoi interminabili girate a livello del suolo, o con tutti gli altri trucchi che noi siamo abituati a vedere o che facilmente potremmo immaginarci. Unicamente con questi semplicissimi quadri. La madre viene a parlare con il figlio. Nella sua mano è un biglietto che essa vuole consegnargli, biglietto che deve servire a coordinare un piano di fuga. Sono portati in presenza l'uno dell'altra dietro una cancellata. Un guardiano e un soldato assistono al colloquio. Uno scarafaggio che cade in un piattino e che è impossibilitato a rialzarsi, essendo caduto con le zampette in aria, attira l'attenzione del soldato.

Un istante di distrazione che questo spettacolo produce, causato da un morboso e naturale desiderio nel soldato di rimettere lo scarafaggio nella posizione dalla quale l'animale tenta liberarsi, ed il sonno che chiude gli occhi dell'altro carceriere, permettono alla madre di passare il biglietto al figlio.

E niente altro: ma queste poche scene, di un naturalismo impressionante permettono allo spettatore di rivivere completamente gl'istanti di angoscia spaventosa che passa questa madre la quale, ad arbitrio di

piccoli elementi fatali, quali la caduta di uno scarafaggio ed il sonno che tormenta un carceriere bestiale, è posta in grado di consegnare al figlio quelle poche parole che per lui avranno valore di una grande speranza di liberazione.

L'essere i sentimenti di maternità giuoco di fatti così stupidi ed insignificanti, esprime meglio di ogni altra cosa, e con mezzi puramente cinematografici, la grande tragedia che queste due anime vivono, l'orrore della prigione. Basterà avere accennato alle scene su descritte per avere una idea della perfezione raggiunta con *Madre* dai realizzatori del film, e del valore di queste opere come principio di una nuova tecnica realista capace di significare i sentimenti più astratti che si possono immaginare, come questi di natura etica e sociale che formano la ragione di queste vicende di Massimo Gorki.

Credo che le migliori pagine di Dostojewsky non possono fare un'effetto così intensamente angoscioso come la visione di questo lavoro, o, se l'intensità drammatica si possa dire in entrambi eguale, il carattere visivo di questo stato di natura tragico nel film, fa si che le impressioni si tramutino in una suggestione dei sensi tale da divenire spasimo fisico. Solo negli incubi che tormentano le nostre notti possiamo trovare un termine di paragone che diviene di una evidenza per me palpitante ripensando alle scene dello sciopero nell'officina. Per ragioni di carattere apparentemente economico ma di intima natura politica, nell'officina dove lavorano il figlio ed il marito della protagonista del soggetto scoppia uno sciopero. Il padre, tipo di alcoolizzato bestiale e brutale, per incarico dei proprietari dello stabilimento organizza il crumiraggio, cosa che poi gli dovrà costare la vita.

Allora in poche scene rappresentanti il deserto spiazzato dell'officina, alcuni gruppi di operai confabulanti tra di loro, un gruppo di crumiri che si preparano alla lotta armandosi con alcune brevi corde alle cui estremità sono legate pesanti palle di piombo, un'operaio che lancia un fischio come segnale della rivolta, si prepara quello stato d'anima sovraeccitato e pauroso che precede sempre un dramma di folla. E questo scoppia terribilmente quando uno dei crumiri comincia follemente a sparare nello spiazzato in fondo al quale stanno raggruppati gli scioperanti. Ed ecco come io ho potuto riprovare una impressione che spesso avevo avuta nei miei sogni, quella di trovarmi in una piazza vasta e deserta, da un lato della quale qualcuno spara. Non vi è per me scampo possibile, fatalmente sarò colpito! E comincia lo stato d'angoscia, esattamente identico a quello che ho provato durante la visione di questa scena.

Il realismo di questa pellicola riesce ad esprimere sensazioni delle più metafisiche che solo il nostro subcosciente, se vogliamo adottare il linguaggio freudiano, era fin'ora in grado di farci provare.

La scelta degli esterni, tristissimi, mattinali, i più minuti particolari di questo film, tutto è studiato in modo da far scaturire dalla realtà visiva il clima drammatico nel quale questa figura di madre viene ad assumere un'impressionante rilievo. Questa pellicola, nella sua intimità di affetti e di sentimenti, finisce col divenire il potente canto della rivoluzione russa, perché gli operai dell'U.R.S.S. rivivono in esso la loro stessa vita, in quello che è stata ed in quello che deve divenire, non attraverso una sapiente impostazione di problemi sociali e per mezzo di elementi sentimentali che qualche volta possono sapere di retorica come nella *Corazzata Potemkine* ma proprio in quegli elementi con i quali hanno vissuto in intimo contatto, fatti dalla realtà circostante, e che hanno perciò il potente valore suggestivo di tutto ciò che per loro vuol dire *vita*.

Mosca - Maggio 1928.

« Cinemalia », II, n. 10, ottobre 1928.

Il nome di Dziga Vertof, direttore del film *Tre canzoni su Lenin,* si può mettere tra quelli dei più intelligenti e notevoli cineasti moderni.
Teorico tra i più audaci è uno dei sostenitori del film documentario, e tutti i suoi film, dal 1918 ad oggi sono indirizzati su un piano artistico ben chiaro, nei cui limiti ha avuto modo di sperimentare le sue qualità direttoriali.
Non vi è volume di storia cinematografica in cui non si parli ampiamente delle sue tendenze, che sono per un puro cinematografo come arte speciale, ben distinta soprattutto dal teatro, e le sue idee sono comuni a quelle di tutti i più dotati artisti d'avanguardia europei.
Citeremo tra le sue realizzazioni più importanti gli esperimenti che lui chiama « Kino veritas », premiati al primo Congresso Internazionale di Cinematografia tenutosi a Parigi nel 1925, esplorazioni nello spazio e nel tempo eseguite con l'obiettivo cinematografico e la cui tecnica è stata ripresa anche in letteratura dallo scrittore John Dos Passos nel suo *42° Parallelo,* ed i films *La sesta parte del mondo, L'uomo con la camera, Entusiasmo,* che ovunque hanno avuto enorme successo.
Tutta la sua battaglia è indirizzata verso le nuove conoscenze del mondo attraverso le possibilità dell'obbiettivo, inteso come occhio meccanico, tema altamente suggestivo per ogni studioso di problemi cinematografici.
Con questo film *Tre canzoni su Lenin* Vertof è entrato in una fase meno sperimentale e maggiormente costruttiva, pur non rinunciando in niente ai suoi programmi, com'è comune norma di ogni vero artista. Questo film intende essere una sinfonia di idee, condotta su temi musicali, idee che devono nascere tra una immagine e l'altra, come noi comprendiamo i discorsi, nel loro vero e più profondo senso, tra una parola e l'altra.
Non si può negare che il compito di Dziga Vertof sia stato facilitato dal materiale interessantissimo di cui ha potuto disporre riguardante la vita di Lenin ed i suoi funerali. Materiale documentario di primo ordine da un punto di vista storico, e profondamente emotivo da un punto di vista umano.
Ma è altrettanto vero che il maneggiare un materiale così importante richiede una grande fermezza di polso, delle idee ben chiare, e la possibilità, da parte del direttore, di poter creare poi degli altri elementi cinematografici che siano almeno alla pari con il valore della parte documentaria su Lenin. E questo non mi sembra davvero poco.
Quando si aggiunga alle su esposte considerazioni, il fatto che questo film è quasi tutto basato sul montaggio, cioè proprio sulla parte più ardua, più astratta, della tecnica cinematografica, si capisce come il compito del Vertof non sia stato dei più facili.
Si può dire che sia stato in pieno assolto? Credo che si possa dare una risposta affermativa e che queste *Tre canzoni su Lenin* si possano senz'altro mettere assieme con i fondamentali films della storia della cinematografia, per la loro alta drammaticità, per il loro lirismo sempre intenso e vibrante, per il loro valore di testimonianza.
Se si può muovere al Vertof qualche appunto è sull'uso un poco troppo abbondante di quadri folkloristici, del resto tecnicamente perfetti, sulle popolazioni asiatiche della Unione Sovietica. Ma bisogna pensare come dal punto di vista propagandistico, queste scene servono a rendere, con il loro contrasto con le gelide scene girate negli inverni moscoviti, le grandi differenze di razze, di costumi, di abitudini che si possono riscontrare nell'immenso territorio sovietico, e quindi a fare comprendere la grande difficoltà di edificare con elementi così distanti tra di loro.
La costruzione del film è molto semplice, come semplice e piana è la tecnica usata dal Vertof per la sua realizzazione.

La prima canzone tratta della emancipazione della donna, e più particolarmente delle donne asiatiche che vediamo al principio, dopo alcuni quadri rappresentanti l'abitazione di Lenin e la sua panchina favorita nel giardino, ancora chiuse nel tradizionale velo che copre il loro volto, ancora schiave di vecchie abitudini e pregiudizi secolari.
Passano i "pionieri" al suono di marce orientalizzanti, le donne cominciano a leggere le opere di Lenin, i veli si alzano con gesto rapido, ed una nuova vita comincia.

Le donne vanno a scuola, leggono i giornali, i bambini vengono raccolti ed educati nei sanatori, la vita sociale si organizza. Le macchine invadono i campi, i "loro" campi, come dicono le diciture, si raccolgono i frutti del lavoro, ed appare infine la figura di Lenin, il giardino, la sua panchina, *leit-motif* conduttore del film.

La seconda canzone è dedicata interamente alla morte di Lenin, ed è naturalmente la più emozionante e drammatica.

Si vede l'enorme folla ai funerali, presa sotto vari aspetti, in scene tutte dal taglio bellissimo, alternate con una lenta panoramica di volti di donne, manifestanti un dolore profondo, greve. E riappare ancora la villa ove soggiornava Lenin e la sua panchina, ma ora sotto la neve.

I funerali, che furono fatti in giornate terribilmente rigide, sono stati girati sotto gli aspetti più drammatici, e si sente veramente tutto un popolo partecipare intensamente a questo avvenimento a cui i paesaggi carichi di neve fanno da cornice di grande effetto tragico. Riappare la figura di Lenin vivo, e si sente anche la sua voce, che è stata riprodotta da un disco, cosicché la morte e la vita sembrano fondersi in una continuità senza arresti.

Infine si spara a salve, ed a quelle scene di bellissimo effetto sonoro, si alternano fotografie della folla, fotogrammi la cui staticità surreale aumenta il senso profondamente emotivo di tutta questa parte documentaria. Nuovamente appaiono la casa e la panchina di Lenin. L'orologio della grande torre del Kremlino segna le 4. E su questa visione si chiude la seconda canzone.

La terza è tutta impostata sulle realizzazioni industriali, culturali, sportive, di questi ultimi anni, sulle grandi conquiste sovietiche in tutti i campi dell'attività umana, sotto la guida di Stalin. E credo inutile soffermarmi su questa parte che ognuno può facilmente immaginare.

Descrivere un film è naturalmente lavoro impossibile, specialmente un film come questo di Vertof, tutto documentario, ed impostato unicamente sul taglio, sul ritmo, sulle inquadrature, cioè cinematografo al cento per cento. Ma una descrizione approssimativa dello schema dell'opera credo non sia stata inutile per una più chiara comprensione delle finalità di Vertof.
Forse l'essenza stessa del film è in questo compenetrarsi della vita e della morte, a cui ho già accennato, che porta ad un superamento del fatto documentario per raggiungere una atmosfera lirica in cui prende forma l'opera d'arte.

La conduttura del film è tutta basata su questo fluire di contrastanti elementi che rende chiaramente l'idea dell'eterno andare del mondo, e della necessità di mai arrestarsi. Andare, andare, sono i titoli di alcuni quadri finali del film, ed appaiono le masse della Guardia Rossa, del popolo, le ascensioni nella stratosfera, il « Krassin », ed il « Celiusckin », tutti i più sentiti aspetti della attuale vita sovietica.

Per quanto riguarda la parte più strettamente tecnica diremo che le fotografie sono tutte bellissime, trattate variamente a seconda delle varie necessità espressive, alcune veramente impressionanti, quali le riprese

dei potenti getti di acqua adoperati per minare ed abbattere intere colline, ed alcune vedute di dune asiatiche.

Il film è sonoro, parlato solo per quanto riguarda il disco di Lenin e per alcune riprese di operai e contadini sovietici che raccontano della loro vita, ed esprimono le loro idee sulla organizzazione collettivistica. Una musica incisiva accompagna tutta l'azione, sottolineando perfettamente i vari momenti, e bellissima è anche la parte rumoristica intensa e appassionante.

Queste *Tre canzoni su Lenin* sono infine un documento di una rivoluzione, della potenza di un uomo, della formazione di una nazione, di capitale importanza sia da un punto di vista artistico che storico. Sono altresì un colpo mortale inferto a tutta la cinematografia da studio ed una nuova dimostrazione di come possa il documentario divenire materia di arte nelle mani di un regista che sappia il fatto suo.

Certo che raramente un regista potrà avere la fortuna di essere chiamato a trattare una materia così vasta, importante, essenziale, qual è quella che è stata sottoposta al Vertof ma solo un grande direttore avrebbe potuto affrontare e risolvere un tale tema come il Vertof ha fatto.

Il montaggio è piano, privo di effetti, di trucchi, di sovrapposizioni, oramai troppo facili elementi di effetto, montaggio basato unicamente sul ritmo e sulla impostazione di uno schema ben chiaro e delimitato.

Il Vertof ha dimostrato soprattutto di avere bene sentito e vissuto il tema impostosi e di averne compreso il grande valore simbolico come espressione di uno dei più grandi fenomeni sociali registrati dalla storia.

« Quadrivio », 21 ottobre 1934.

Ettore Maria Margadonna

KING VIDOR, POETA DELLA SUA TERRA

Non è vero poeta chi dimentica la propria infanzia: non si tratta di tornare o di diventare il pascoliano fanciullino, ma di sentire come una nostalgia e come un incanto ciò che fu la magica, primordiale esperienza del nostro essere, cioè apprezzare l'infanzia, la nostra, come una materia d'arte più preziosa e più docile delle altre, come una fonte d'ispirazione del tutto intima e soprattutto segreta.

Questo momento di attenzione più intensa, di raccoglimento più fervido su di un mondo che vive in noi, sia pure indistinto, frammentario, caotico, ma vivo nella coscienza, nel subcosciente, nelle attitudini, nei gusti, negli appetiti, è uno dei sintomi più caratteristici della maturità dell'uomo e dell'artista. Al vertice della parabola, nel mezzo del cammino, prima che la discesa s'inizi, è inevitabile il bisogno di volgersi a contemplare il cammino percorso e di fissarlo come qualcosa che non rivedremo più. Se il nostro rimpianto più forte è per le vite che non abbiamo saputo vivere, ebbene, quella già vissuta, la più lontana, la più concreta e la più disinteressata di tutte, si stacca da noi per il gioco stesso della nostra riflessione. E noi per ripossederla, per vincere l'oblìo, per evadere dal tempo, per illuderci, la riviviamo o sotto la specie del ricordo o sotto quella dell'arte: allora la nostalgìa dell'infanzia diventa una forza attiva, un'energia creatrice, un vero e proprio slancio vitale che tende a portarsi al di là di ogni dimensione, a diventare l'unico miracolo concesso all'uomo, opera di poesia, poesia. King Vidor realizzando *Alleluja* ha obbedito

a questo richiamo, ha chiesto e ottenuto dall'arte questa forma di liberazione e di pacificazione.

Dicono di King Vidor: è un americano al cento per cento. Sarà, ma io non lo credo.

Io lo sento come un uomo del sud, mio consaguineo, forse, più d'un piemontese, d'un lombardo, d'un veneto. I suoi connotati meridionali sono evidenti: la bocca larga, sensuale, premuta da un leggero prognatismo, lo sguardo dolce ed ermetico, lineamenti arrotondati da una lievissima pinguedine.

Quando ho visto *Folla* un'inconscia, fulminea associazione d'idee mi ha ricordato i *Malavoglia* di Verga.

No, non esiste fra quella e questa una seria e giustificabile connessione, e io non volevo tentarla; ho confessato, ho detto ciò che è accaduto in me e delle risonanze misteriose, plausibili appunto perché vi sono, e che mi hanno fatto intravedere sottili quanto, diciamo, irrazionali affinità.

Ora, considerando il nuovo lavoro, *Alleluja,* non posso fare a meno di ripensare a certe pagine, forse le più belle, del *Trionfo della Morte* di Gabriele d'Annunzio, là dove è affrescata la scena del pellegrinaggio alla Madonna miracolosa di Casalbordino.

King Vidor è nato a Galveston, nel 1894. Questa città è uno dei maggiori porti cotonieri del Texas, contrada fra le più meridionali e fra le più estranee alla civiltà e al costume americano. Galveston, nota ai più per il concorso internazionale di bellezza che vi si celebra ogni anno, stende i suoi moli nel golfo del Messico, il tiepido mare mediterraneo del nuovo mondo, le cui popolazioni costiere sono l'ultimo e debole velo della latinità americana contro la crescente alluvione anglosassone.

Da queste rive si stacca il messaggio oceanico che l'America tropicale invia al nostro continente, la Corrente del Golfo, l'immensa fiumana calda che attraversa l'Atlantico e salva dalla desolazione artica tutta l'Europa nord-occidentale, dall'Inghilterra all'estrema Scandinavia fino all'Islanda. Ebbene, mi si perdoni l'immagine barocca, *Alleluja* è anche un messaggio del Sud (no, non una sfida) inviato alle gelide aristocrazie anglosassoni che schivano e schifano non solo i popoli di colore, ma anche i popoli meridionali di razza bianca, ritenendoli stirpi inferiori, corruttrici del loro purissimo sangue.

Ma non si apprezzerebbe, oltre il valore poetico, anche quello sociale e polemico di *Alleluja* se si manca di situarlo accanto ai precedenti celebri che lo preannunziano e lo preparano, ne citiamo due, i più significativi, in questo caso, perché i più affini. Due romanzi d'ambiente negro: *Porgy* di Du Bose Heyward, e *Holiday* di Waldo Frank. Con questi due, *Alleluja* forma un perfetto trittico: Porgy, John Cloud, l'eroe di *Holiday*, e Ezechiele Johnson, il protagonista di *Alleluja,* sono tre fratelli, meglio, sono tre momenti di uno stesso eroe. Tutt'e tre appartengono alla poesia negra strapaesana, sono figli delle comunità rurali che vivono su l'immenso territorio che va dalla Virginia al Messico: il Sud!

T'amo e tu mi appartieni
dolce contrada negra del Sud:
amo il lampo conquistatore dei tuoi occhi;
e la tenera canzone della tua bocca.
Qual è il canto dei negri
se non lo stesso respiro del Sud?
Mia sei, o Terra dai fusti di neve (1)

[1] I fusti di neve sono per il poeta gli arbusti di cotone col frutto già maturo, bianco come un bioccolo di neve.

ondeggianti sul rosso suolo.
Mia sei, perché il tuo e il mio canto
sono il respiro della mia bocca (2).

Ed anche *Alleluja* è una genuina e conturbante canzone del Sud. E ad essa vogliamo ritornare lungo lo stesso cammino percorso a ritroso dal suo autore dando di lui breve notizia biografica.
A Galveston King Vidor ha trascorso l'infanzia e l'adolescenza vivendo a diretto contatto con le genti negre: le loro feste, i loro canti, tutto quel mondo fortemente colorato e posto vieppiù in risalto dal sole dei tropici e dal contrasto netto fra le due razze si dev'essere impresso fortemente nell'anima del fanciullo. E con gli anni l'apparente oblìo lo ha nascosto e salvato fino ad oggi, grande e decisiva ora per il coraggioso cineasta della Metro-Goldwyn-Mayer. L'adolescenza e la giovinezza di King Vidor sono tutte imperniate sulle sue esperienze e sulle sue aspirazioni cinematografiche.

La vocazione era netta ed è stata irresistibile. A diciotto anni, dice un suo biografo, egli aveva già messo su una dozzina di iniziative cinematografiche. Divenne, con un apparecchio imprestatogli da uno chauffeur, reporter cinematografico, girò gli avvenimenti di una qualunque rivoluzione messicana, vendette il suo film a New York per seicento dollari e con quel capitale riprese a far del cinematografo a Galveston.
Sposatosi con Florence a venti anni se n'andò con lei in California, sopra una vecchia Ford. A Hollywood gli inizi furono stentati e dolorosi. Solo nel 1918 il nostro poté contare su un primo successo. Prima della *Grande Parata* egli aveva già realizzato sette films, aveva scoperto Eleonora Boardman, che poi divenne ed è la sua seconda moglie, svelato John Gilbert, Zasu Pitts e convinta una servetta di ristorante a dedicarsi al cinema (Corinna Griffith). La *Grande Parata* doveva essere un film di serie ordinaria, ma Irving Thalberg assistendo al lavoro decise che divenisse ciò che si chiama in gergo cinematografico « un film di superproduzione ». Per arrivare a *Folla, Vidor* fu costretto a dare altri due « colossi »: la *Bohème* con Lilian Gish e *Bardelys il Magnifico* (il film in cui Vidor, come Omero, *dormitat,* e... della grossa).

Folla ebbe un successo europeo, ma non americano (e... *pour cause!*) e perciò non rese quello che era costato. Due commedie, *Patsy* e *Maschere di celluloide* tapparono le falle. Intanto la tecnica del film era sconvolta da capo a fondo: il cinema aveva acquistato la favella.

E' intuitivo che la nuova tecnica del film richiedesse a King Vidor un nuovo e severo esame delle sue possibilità da una parte, e dall'altra una valutazione, che era nello stesso tempo definizione, della nuova forma cinematografica. L'aver evitato, come vedremo, di scivolare con allegra faciloneria nella banalità teatrale, operettistica e concertistica, è un indizio del suo temperamento e soprattutto del suo gusto cinematografico. Si possono logicamente ricostruire le idee direttrici che condussero Vidor sulla via del ritorno, verso il tempo e il paese della sua infanzia. Una di ordine pratico: l'innegabile successo di *Ombre bianche,* un film che ha molte affinità formali ed esteriori con *Alleluja.* Una di ordine tecnico: la necessità di escludere dalla nuova opera ogni precedente teatrale, il voler « fare » non « rifare », il voler trovare un ambiente vergine, una materia essenzialmente foto e fonogenica. Una di ordine sentimentale: nostalgia del pittoresco e musicale mondo negro quale già era apparso nei suoi primi anni. Una, infine, di ordine morale: dopo il dramma dell'uomo standard, dell'essere anonimo e collettivo (*Folla*) è plausibile

2 Waldo Frank.

che l'artista per virtù di contrasto, sia stato sollecitato verso un mondo diametralmente opposto, se il bianco è ridotto ormai ad essere tutto tecnica, il negro è ancora tutto natura. Ricominciamo — si sarà detto King Vidor — affondiamo il nuovo strumento, del quale non conosciamo ancora tutti i segreti, come uno scandaglio in un mondo sconosciuto e intatto: il cinema parlato non può ripetere il teatro, ciò che è fatto è fatto, occorre invece, creare uno spettacolo assolutamente nuovo: se il teatro è nato dai sacri misteri religiosi, ebbene gli ingenui custodi della liturgia religiosa primitiva sono i negri. Questo è per me il punto di partenza. Ed è partito bene.

« Ottobre. Il vento soffiava dal nord, freddo e vivace. La raffica correva folle nella baia e balzava sulle coste di Catfish Row per agitare come segnali la biancheria stesa sulle corde. La città torpida e le paludi sonnolente erano state svegliate all'improvviso e ridevano al lontano azzurro del cielo.
All'entrata del porto s'innalzò una piccola colonna di fumo, s'addensò e ben presto apparve lo scafo arrugginito di un cargo che veniva dall'Atlantico e puntava il naso camuso nelle acque calme della baia. L'estate era passata; il cotone sarebbe arrivato ben presto » (1).
Con questo preludio mi piace iniziare il racconto del semplice schema anedottico di *Alleluja* che, e li mostreremo, ha diversi punti di contatto con l'avventura di *Porgy*.

La raccolta del cotone della fattoria di Johnson è terminata. Zeke e Spunk, figli di Parson Johnson accompagnano in città il carico di cotone. In città Zeke incontra Chick, una ballerinetta di caffè concerto e, allettato, la segue. Finiscono in una taverna. Un uomo, Hot Shot, amante di Chick, vince, barando, tutto il denaro ricavato da Zeke con la vendita del cotone. Il giuoco dei dadi è una delle più forti passioni del negro e in *Porgy* ritroviamo nelle prime pagine una scena identica: una tragica zuffa come quella che esplode tra Zeke e Hot Shot è mirabilmente descritta da Du Bose Heyward.

« Ed essi [i contendenti] risalirono lontano, lontanissimo, nel corso dei secoli. I loro abiti non potevano impacciarli perché i loro corpi bruni si liberavano dai pochi brandelli. Dei nodi e delle sbarre di bronzo scivolavano e si allacciavano nelle ampie spalle. La luce giocava sui dorsi facendo risaltare dei piani luminosi che le mobili ombre assorbivano a loro volta... ».

Zeke spara un colpo di pistola e invece di colpire l'avversario uccide il suo fratellino, Spunk. Fuori di sé per lo spavento e il rimorso torna a casa col corpo del fratello. Incidentalmente avvertiamo il lettore che l'omertà, forma di difesa sociale comune a tutti i popoli oppressi, è una sacra consuetudine fra i negri: la polizia non riesce a cavar loro di bocca la più innocua testimonianza.
Il vecchio Parson perdona al figlio e Zeke, assalito dal rimorso decide di dedicare tutta la sua vita per la salvezza del prossimo, come espiazione del suo orrendo peccato.
La veglia funebre in casa Parson è anch'essa uno dei punti di contatto fra il romanzo di Du Bose Heyward e il poema di Vidor. Zeke, fedele e ardente nella sua vocazione, diventa un predicatore metodista, e acquista con la sua ingenua e immaginosa eloquenza una grande popolarità nel paese.
La predica, fra i negri, più che un'orazione è un vero e proprio dialogo tra il pastore e il gregge dei suoi fedeli, quindi essenzialmente teatrale, anzi teatro primitivo vero e proprio.
Valga un frammento del dialogo fra Zeke e i suoi ascoltatori.

[1] Du Bose Heyward.

Zeke. — Fratelli miei e sorelle mie, ecco il testo del mio sermone: pentitevi, peccatori, prima che non sia troppo tardi.
Una voce della folla. — Sì troppo tardi! Alleluja.
Zeke. — La via dell'inferno è giù, a basso della collina.
Voce della folla. — A basso della collina.
Zeke. — Dolce e ingrassata. E l'espresso « Palla di cannone » parte per l'inferno due volte al giorno.
Una voce della folla. — Sissignore, oh sì!
Zeke. — Ed io parlo a tutti gli ascoltatori qui presenti che sono in questo treno...
Voci. — Sì! Sì!
Zeke. — Io vengo con voi e darò a tutti i peccatori l'ultima possibilità di salvezza.
Voci. — Alleluja!
Zeke. — Ma ricordatevi, non vi è andata e ritorno per l'inferno!
Voci. — No, no. Così sia!
Zeke. — In vettura! (*rumore del treno)* (1).

Durante questa predica Chick, che finora ha deriso la sua vittima, si converte: una conversione — ha osservato André Gide — che niente ha da vedere con le conversioni per neo-tomismo. Chick abbandona Hot Shot, si unisce ai seguaci di Zeke. La setta battista impone ai suoi neofiti la cerimonia purificatrice del battesimo in un fiume: e questo rito è svolto da King Vidor con esemplare potenza di espressione. Chick, durante il battesimo, vinta dalla commozione e dalla stanchezza, sviene. Zeke la prende fra le braccia e la porta sotto la tenda. E nell'intimità confidente, nell'abbandono soave di Chick si risvegliano in Zeke più forti e... terrestri i desiderî d'amore.

Zeke però è deciso a vincere l'insidia del diavolo, la combatte e cerca rifugio nell'affetto sereno di miss Rose, figlia adottiva degli Johnson, e sua promessa sposa.

Ma l'amore è come la fame! E Zeke cede alla seduzione di Chick. I due lasciano il paese, Zeke s'impiega in una fabbrica e lavora per rendere felice Chick. Ma la ragazza, come Bess in *Porgy,* si stanca presto dell'amante e decide di tornare a Hot Shot. E una sera, mentre Zeke riposa, ella fugge col suo antico amico. Zeke si sveglia e l'insegue, nella fuga la carrozza di Hot Shot si rovescia. Chick, ferita mortalmente, muore fra le braccia di Zeke; Hot Shot è stato già annegato nella palude dall'amante tradito. Ritorna al focolare, dopo un anno di prigionia, il figliuol prodigo, ed è perdonato dal padre e consolato definitivamente dalla fedele miss Rose.

Tale l'arido schema di un film che è destinato a raccogliere intorno a sé grandi entusiasmi e, all'inizio, anche delle forti opposizioni.

E' la sorte comune a tutte le opere veramente originali, che sollevano in noi, con quelli d'arte, anche dei gravi problemi morali.

Una consorella rivista francese ha raccolto, dopo una visione privata di *Alleluja,* opinioni di uomini eminentemente rappresentativi del pensiero e del gusto francese, e qualche passo decisivo dei loro giudizî servirà a creare nel lettore avveduto quella varietà di risonanze e di riferimenti che è propria di quest'opera singolare la quale, diciamolo subito, ha anche e soprattutto il grande merito di aver evitato il grande pericolo del pittoresco, del folklore, dello spettacolo negro, come finora ci è stato ammannito sulle varie ribalte.

André Gide scrive, tra l'altro: « King Vidor ha dominato il suo tema (un tema mirabile) da molto in alto per lasciarci scorgere ch'egli lo giudica,

[1] Copyright by Metro-Goldwin Mayer.

e anche con qualche ironia: ma tuttavia egli resta e ci forza a restare in continuo contatto coi suoi personaggi che non cercano di commuoverci fino al punto che le loro passioni non ci paiono mai tanto belle che quando la nostra ragione le condanna e le convince di assurdità.
Facile a tutti i parossismi, l'eroe di *Alleluja* passa dall'amore mistico al sensuale, dalla gelosia all'odio, e il passaggio dall'uno all'altro di questi stati d'animo è di un'eloquenza estrema. In arte più la passione è eccessiva e assurda, più sfugge alla banalità, e più importa ch'essa sia presentata ragionevolmente, in modo che sembri plausibile a noi ».
E Drieu la Rochelle: « Sarà bello vedere i nostri parigini — e fra essi quelli che si vantano di essere i più refrattari — messi di colpo davanti al sottosuolo della loro vita: queste orge cristiane.
Essi comprenderanno meglio, forse, il tormento idiota che ispira una parte della nostra letteratura, oscillante fra il tomismo e il marxismo, che si sganghera fra la mistica e il materialismo come il negro.
Ma essa non ha mai, come lui, il sollievo del canto.
Negro, canta, canta per noi ».
E il negro canta (1):

T'hanno strappato dal tuo semplice paese,
Dove il caldo sole rendeva melodiosi i tuoi suoni
E le tue voci dolenti dell'eterno travaglio;
La tua musica parlava in pianti fluidi e poetici;
Essi ti hanno rubato nel bosco contemplativo
Dove i segugi annusanti morsero la tua nota sussurata,
E solo gli uccelli e i fiori compresero
La dolcezza singhiozzante d'una gola strozzata;
E t'hanno messo in questa fastosa sala di marmo
Tra figure indurite dall'orgoglio, lancinate dalla coscienza
Come dei forzati che guardano una mascherata,
Per le quali uno spirito estranio e devastatore ha tentato
Di modellarti per le meraviglie dei virtuosi,
Annegando la tua bellezza nel fracasso di un'orchestra.

E un'altra voce risponde (2):

Dormivo su d'un mucchio di legna
Felice come può esserlo un uomo
E venne un bianco che mi svegliò
E disse: Va al lavoro, perché sei libero!

E poi il ritornello canzonatore:

Non è così triste essere un negro!

E un terzo canto conclude (3):

Voi non contate, voialtri.
Che venite a fare qui?
Io so coltivare il mio grano e le mie patate
So strigliare la mia mula,
So fabbricarmi l'acquavite
So fare all'amore con la mia buona amica.
Voi non contate. Che cosa venite a fare qui?

Nota: Gli attori che hanno interpretato i personaggi principali di *Alleluja* sono: *Daniele Hayne* (Zeke), avventuroso predicatore e attore. *Nina Mac Kinney* (Chick) proveniente

[1] Cl. Mac Kay, *Canto spirituale negro.*
[2] Du Bose Heyward.
[3] Waldo Frank.

dal *music-hall* newyorkese e ora legata con un lungo contratto con la M. G. M. *Victoria Spivey*, cantatrice di Harlem, il quartiere negro di New York (miss Rose). *Harry Gray*, già schiavo ed ora giornalista (Parson Johnson). *William Fountaine*, impresario di operette negre per molti anni (Hot Shot). *Fannie Belle de Knight*, attrice di operette (la madre di Zeke). *Everett Mac Garity*, scoperto da Vidor in un'orchestrina di Chicago (Spunk).
Lo scenario è di Wanda Tuchock, il découpage è di Richard Shayer. Il dialogo è di Ranson Rideout. La proprietà della Metro-Goldwin Mayer.
Sono in vendita anche in Italia i seguenti dischi tratti dalle musiche e dai canti di *Alleluja*:
Mary dont't you weep. Could'n't Hear Nobody Pray
eseguiti dagli Utica Singers.
Get on Board Livin' Humble,
cantato da Clara Smith, con accompagnamento di cori.
Witness, I Got a Home in dat Rock,
cantato da Paul Robeson.
Saint-Louis Blues,
cantati da Emmet Miller.
Waiting at the End of Road
cantato da Daniel Haynes coi Dixie Jubilee Singers.
Old time Religion
cantato dai Pace Jubilee Singers.
Mamzelle Zizi
cantata da Clara Smith.
Johsua fit the Battle of Jericho
cantata dai Dixie Jubilee Singers.

« Comoedia », XII, n. 8, 15 agosto 1930.

IL REALISMO NEL CINEMA EUROPEO

Parlando l'ultima volta sulle *Tendenze del cinema americano* ho accennato a quella forma di neo-realismo o realismo integrale che si ritrova nelle opere più significative del cinema d'oltremare. I segni di quest'orientamento si verificano, anche più decisi, nel cinema europeo.

Ma prima di passare all'esame particolare dell'ultimo bilancio artistico del cinema continentale, ci spetta di precisare una tendenza di carattere generale, cioè di contenuto stilistico e critico e, in qualche modo, polemico, perché questo ci sembra il modo migliore per prendere contatto con l'ultime esperienze europee.

Nella discussione che si dibatte da tempo sulla natura della cosa cinematografica si è osservato e si osserva che il cinema non può liberarsi da quella cosidetta « tara realistica o fotografica » nelle sue rappresentazioni; che, pertanto, le trasfigurazioni possibili nelle altre arti sono negate al cinema che resta quello che è, « la macchina per stampare la vita », celebre definizione di Thomas Mann. Con quale copia di argomenti sia sta confutata quest'asserzione non è il momento di ripetere. Basti dire che il volume *Film als Kunst* di Rudolf Arnheim è impostato appunto su questa confutazione. Ma la riduzione all'assurdo è venuta, come si può immaginare, non dalle teorie, ma dai fatti.

Sta bene — hanno detto i sostenitori del cinema-arte — noi accettiamo il vostro punto di vista: la macchina per stampare la vita non può fornirci che dei documenti. Ma voi non potete negarci la possibilità di scegliere, fra questi documenti e di collegare i prescelti secondo una successione ed una misura: è possibile con questo metodo passare dal documento informe alla narrazione? Sì. Ed ecco le opere per provarvi la nostra affermazione: ecco *Nanouk* e *Moana* di Flaherty, ecco *Grass Chang, Rango* di Schoedsack e Cooper, ecco *Turksib* di Turin, *Zuiderzee* e *Philips Radio* di Joris Ivens, ecco *La linea generale* di Eisenstein, ecco *Tabù* di Murnau... Vi citiamo i film più... didatticamente convincenti, ma potremmo gettare ai vostri piedi *tutto* il repertorio cinematografico. La macchina, dovunque si trovi, sia nello studio, sia all'aria aperta, sia dinanzi ad attori che dinanzi ad insetti, registra dei documenti. Questi documenti non sono per noi un punto di arrivo, ma di partenza, sono quello che è la semplice e informe

argilla per lo scultore: si tratta di selezionarli, di creare *ex-nihilo* un avvenimento irreale (irreale come una statua, come un quadro, come un romanzo, s'intende) da queste immagini realistiche: noi possiamo riviverli in un *tempo*, con una *misura*, con una *successione* identica a quella del romanziere che lega fra loro parole, proposizioni e periodi. Questi documenti sono appunto le nostre *parole:* il realismo di queste parole-immagini non è una debolezza, ma una forza; tanto più travolgente, tanto più poetico sarà il ritmo col quale le svolgeremo, tanto più da questo contrasto brillerà l'incanto dell'arte.

La dimostrazione irrefutabile sta nelle opere migliori: scegliete a vostro arbitrio e riconoscete con noi che quest'operazione è decisiva per attribuire o no il carattere *artistico* all'opera cinematografica, a qualunque genere appartenga. Le distinzioni fra documentario e film d'arte sono puramente esteriori: vi sono dei cosidetti film d'arte che d'arte hanno solo il titolo usurpato, vi sono dei documentari, come quelli già citati, che sono invece autentica poesia. Stiamo dunque ai fatti e ragioniamo sempre su di essi!

Così si è venuta precisando l'importanza fondamentale del « montaggio », termine che, tradotto in più chiare parole, significa « il modo della narrazione cinematografica ». Così si è incominciato a comprendere che tutte le ricerche puramente spaziali (scorci, deformazioni, primi piani, acrobatismi dell'obiettivo) erano, sì, interessanti e giustificate quando la narrazione le imponeva, ma che, praticate a vanvera, ad arbitrio, per puro gioco, diventavano quello che in letteratura è il cosiddetto preziosismo verbale, l'affermazione di un ricercato linguaggio, il barocco, ecc. ecc. Allora l'esempio di Chaplin ha acquistato un'importanza che trascende la moralità e l'ironia del suo personaggio, cioè un'importanza essenzialmente stilistica: si è visto che il linguaggio cinematografico di Chaplin è un linguaggio povero, scialbo oseremmo dire: Chaplin non manovra la macchina alla ricerca di prestigiose prospettive, di truculenti primipiani, di panorami inediti! Chaplin scrive piano e semplice sulla pagina bianca dello schermo: il suo grande segreto, dopo l'invenzione del personaggio, sta nel suo modo di raccontare, e dopo tutto, il personaggio non vivrebbe di quell'intensissima vita se questa non fosse così poeticamente narrata.

Procedendo di questo passo la critica spiegava (a se stessa, soprattutto) il successo dei primi film americani, sul quale fu poi costruita la splendida fortuna dell'industria di oltre-mare: erano, per dirla con gergo dei tecnici, dei film ben montati, cioè la narrazione filava senza deviazioni e senza zone oscure, e con un'interesse sempre teso, dalla prima all'ultima scena. L'avvento del « parlato » interruppe negli scorsi anni questo delicato processo di chiarificazione ma, svalutata, sotto la pressione della crisi e per il disgusto del pubblico, la formula teatrale del « parlato », il cinema riprese coscienza della sua vera natura e dei suoi mezzi.

Senza questa premessa non si può secondo me, apprezzare il valore dell'ultima esperienza cinematografica europea. Che, considerata tutt'insieme, svela appunto un indirizzo che la scuola russa ha da tempo fatto suo con quella vigoria polemica che i bolscevici impiegano anche nelle questioni puramente tecniche e stilistiche. E' un indirizzo dal quale discendono altre e più gravi conseguenze che altrimenti resterebbero inspiegabili.

Quando, da diverse parti, si è detto e si ripete che il cinema non può celebrare che i miti della vita moderna o rivivere gli antichi con un contenuto essenzialmente attuale, quando cioè s'è detto, con altre parole, che al cinema è riservato il dramma della nostra civiltà, dell'uomo e la macchina, dell'uomo e la terra, dell'uomo e la città, si sentiva oscura-

mente che il realismo integrale era davvero la grande forza, era il destino stesso del cinema. Alexandre Arnoux, a suo modo, lo riassume egregiamente: « Le scénario est écrit dans les choses, caché par l'écriture. Le scénariste lit. Il n'y a que des documentaires, tantôt passifs, et ce sont les seuls, d'ordinaire, qu'on qualifie de ce titre, tantôt actifs. Le repos des données, voilà le documentaire, au sens restreint; leur lutte et leur enchevêtrements, leur tendance vers la solution, et c'est la tragédie ou la comédie cinématographique. Tragédie, si l'homme demeure isolé des éléments ou leur maître; comédie s'il en devient le jouet (exemple: Charlot). Flaherty a tenté un genre mixte, dont *Nanouk* et *Moana* sont les exemples admirables. Le genre historique. Il n'existe pas. On ne cinématographie que des contemporains. Il arrive, parfois, seulement, qu'on les habille de costumes très chers, qu'on les loge dans des palais antiques en ciment armé, fort coûteux à construire, afin d'étonner le public par le sentiment des millions gâchés. Le plaisir du spectateur n'est plus d'ordre cinématographique: il se nomme ébahissement » (1).

Che il realismo cinematografico sia la tendenza più vitale del cinema europeo ci sembra un fatto assodato: tutte le volte che il cinema, sdegnando la cartapesta, le corazze, gli elmi e le durlindane, ha preso contatto con la vita difficilmente ha fallito al suo scopo. La storia del cinema tedesco e del cinema russo, cioè delle due nazioni che hanno dato i maggiori contributi e le decisive esperienze, è una perentoria dimostrazione.

In Russia delle opere come *La linea generale* di Eisenstein, *Tempeste sull'Asia* di Pudovchin e *La Terra* di Dovgenko, per non citare che le più meritatamente note, sono state concepite e realizzate secondo una formula che può apparire estrema solo a chi crede che il cinema debba produrre in serie delle operette e delle discutibilissime commediole. A suo tempo ne parlammo diffusamente proprio su queste colonne. Eisenstein, Pudovchin e Dovgenko sono partiti dal documentario; il primo e l'ultimo, per rivivere la vita del villaggio russo si sono recati ed hanno vissuto nella campagna russa; il primo ha rinunciato agli attori professionisti. Dovgenko e Pudovchin li hanno ridotti al minimo possibile.

Eisenstein, dopo la sua disavventura da Hollywood, è passato al Messico e vi è rimasto un anno coi fidi collaboratori Alexandroff e Tissé. Ha riportato in Russia circa 160.000 piedi di pellicola impressionata dalla quale trarrà il suo nuovo film: attori e protagonisti sono uomini e donne delle tribù Maya, il soggetto è un episodio della rivoluzione al tempo del Generale Diaz.

Il film che rivela un giovanissimo cineasta russo, Nikolai Ekk, e conferma la bontà del metodo, è il *Cammino verso la vita,* storia della redenzione dei fanciulli criminali, una delle maggiori piaghe e dei più gravi pericoli della nuova società russa. Gli orfani della rivoluzione, i *bezprizorni,* come li chiamano laggiù, riuniti in numerose bande al comando di giovani capi, temuti e ciecamente obbediti, sembravano irriducibili ad ogni mezzo di rieducazione e di repressione. Il film di Nikolai Ekk mostra appunto la difficile fatica di un maestro che tenta un metodo tutto suo per arrivare a redimere questi disgraziati giovanetti. Prima di vedere il film eravamo fortemente prevenuti, supponendo un'enfatica, pedante e tendenziosa dimostrazione di pedagogia applicata. Invece, a visione compiuta, abbiamo dovuto riconoscere che Ekk è riuscito a trasformare un soggetto così pericoloso in un potente e umanissimo dramma.

Il Cammino verso la vita è uno dei primi film parlati della cinematografia russa, e non loderemo abbastanza la discrezione e la misura nell'uso dei

[1] Alexandre Arnoux: *Cinéma*, Crés ed., Paris.

nuovi mezzi. Due soli attori professionisti hanno partecipato al film, il Bataloff e l'Antropova che ha una brevissima parte: tutti gli altri sono dei *bezprizorni* che hanno entusiasticamente accettato di recitare... loro stessi. Il protagonista, Mustafà, è stato mirabilmente interpretato da Jaroff, un giovanetto tartaro venuto a piedi dalla Siberia a Mosca e che Ekk ha scovato appunto in un riformatorio. Altri film russi dell'ultima produzione che hanno riscosso un lusinghiero successo di critica in Europa sono *L'espresso blu* di Ilya Trauberg, *Sola* di Trauberg e Kosinzeff e *Aina* di Ticonoff. Il primo ha una fama superiore ai suoi meriti: è un film xenofobo, destinato a eccitare i sentimenti anti-europei dei cinesi e a servire la propaganda rossa nel celeste impero: l'amore della tesi e le preoccupazioni relative hanno sminuito l'umanità dei personaggi: *L'espresso blu* non trasporta, scrive Charensol, che dei manichini privi di anima. *Sola* e *Aina,* invece, ci raccontano il dramma quotidiano dei giovani pionieri bolscevici che, inviati nelle più remote province, devono duramente lottare contro le resistenze conservatrici e reazionarie delle popolazioni: i due film hanno come protagonista due giovanette, maestra l'una, ribelle l'altra a suo padre, ricco e avaro proprietario.

Se la scuola russa ha portato fino all'estreme conseguenze il realismo cinematografico con le teorie e le opere del gruppo di estrema sinistra capitanato da Dziga-Vertoff, spetta alla scuola tedesca aver dato fin dagli inizi del decennio scorso una serie di opere indimenticabili, ispirate al più schietto realismo (*La strada* di Carl Grüne, *La tragedia della strada* di Bruno Rahn, *Variété* di Dupont, *L'ultimo degli uomini* di Murnau ecc.). Disperso il valoroso gruppo dei cineasti tedeschi il solo Pabst ha continuato tenacemente per questa via. Più che continuato si può dire che ha scavato: da *La via senza gioia* al *Vaso di Pandora* (2) al *Diario di una donna perduta* a *Crisi* a *Giovanna Ney,* l'austriaco Pabst ha tentato le più spietate analisi dell'anima umana.

La *Dreigroschenoper* segna il passaggio di Pabst, inevitabile, dati i precedenti, ad un'aperta posizione polemica. Se le prime opere sono delle grandi inchieste psicologiche e quindi, in un certo modo, sociali, la *Dreigroschenoper* è il sarcasmo e la satira che ne scaturiscono spontaneamente, a mo' di conclusione. Ma questo film, che è piuttosto un rifacimento, geniale se si vuole, eseguito nella falsariga dell'ormai celebre riedizione della settecentesca *The Beggar's Opera,* compiuta da Bert Brecht, non è, come s'è detto, che un lavoro di transizione. Dove Pabst si mostra completamente rinnovato per l'evidentissima influenza del cinema russo è in *Kameradschaft* (La tragedia della miniera). Gli austriaci, dopo il crollo dell'Impero, sono diventati gli apostoli di Pan-Europa e del disarmo. *Kameradschaft* ha questo punto di partenza ed è un film violentemente pacifista e, in un certo modo, anti-francese. Prendendo lo spunto dalla terribile catastrofe mineraria accaduta a Courrières nel 1906 Pabst trasporta l'azione nel 1919, in una miniera scavata sotto i confini franco-tedeschi. La linea di frontiera separa gli uomini anche nelle viscere della terra: una robusta cancellata, infatti, divide le gallerie francesi dalle tedesche. Nei villaggi minerari le ostilità fra minatori si manifestano in pettegolezzi di donne, incidenti fra operai e baruffe d'osteria.

Ma un giorno uno scoppio di grisù devasta la miniera francese e molti minatori restano sepolti. La fuga dei minatori che, non trovando via di scampo, girano intorno alla galleria pazzi d'angoscia, mentre le madri, le sorelle, i figli accorrono verso i pozzi incendiati, formano una sequenza realizzata con magistrale efficacia. Gli operai tedeschi decidono di correre al salvataggio: due camion volano verso la miniera francese: la

[2] E' la traduzione cinematografica di *Erdgeist (Lo spirito della terra)* di Wedekind.

corsa si sviluppa in contrappunto con le immagini dei minatori agonizzanti in fondo ai pozzi, ed è condotta con la formula tipica del *western* americano. Alla frontiera dei gendarmi francesi tentano d'impedire l'...invasione tedesca, ma i conducenti accelerano i motori e passano oltre. Intanto l'inferriata è abbattuta e le squadre di soccorso possono penetrare nelle gallerie francesi. Compiuto il salvataggio discendono ufficiali e gendarmi francesi e tedeschi per suggellare di nuovo il cancello di frontiera.

Il film ha trovato in Francia delle accoglienze... contrastanti, ed è spiegabile. Ma a noi, per il momento, interessa qualche rilievo tecnico e stilistico. Per realizzare questo film Pabst più che di scenografi si è servito d'ingegneri: la miniera, per cura di Erno Metzner, è stata ricostruita per servire a tutte le esigenze del cineasta e, a detta dei competenti, rappresenta un prodigio di architettura cinematografica. Pabst si è preoccupato di accumulare dei documenti assolutamente veristici: certo egli non poteva partire da un vero e proprio documentario, né, per ovvie esigenze tecniche, calare con le macchine e con gli attori nei pozzi di una vera miniera. Ma che Pabst abbia voluto partire dal documento per arrivare alla narrazione è provato dal fatto che, sia pure coi necessari, artifizi, egli si è cacciato in una miniera, ed ha lavorato con attori d'occasione, per la maggior parte, perché le grandi scene d'insieme sono state realizzate per lo spontaneo e commovente concorso delle famiglie di minatori. Un critico francese (Gonnet) così definisce il film: « un documentario scavato, incisivo, profondo, commovente d'una catastrofe. Certo, d'una falsa catastrofe, ma ricco di tanta semplicità, nettezza e verità umana che, rapidamente presi dal succedersi delle immagini si vive e si soffre col film. Non conosco più alta lode ».

Un'opera come quest'ultima di Pabst richiederebbe più ampio discorso e noi lo promettiamo al lettore anticipandogli la notizia che il film sarà presentato anche in Italia nella prossima stagione. Meglio tardi che mai!

Ancora più tipica è l'evoluzione di un altro cineasta tedesco, popolare fra noi: Fritz Lang, autore dei *Nibelunghi*, di *Metropolis*, di *Una donna nella luna*. Fritz Lang non ha certo le qualità artistiche di Pabst. Migliore nei suoi primi film come *Destino* e i *Nibelunghi*, impressionante ma non convincente in *Metropolis*, mancato completamente nell'ultimo, Lang possiede e manovra la macchina e gli altri strumenti di lavoro, con una perizia straordinaria. Egli ha prediletto finora dei temi vasti, delle avventure macchinose e fantastiche, e può essere considerato uno sbrigativo quanto abilissimo affrescatore. Col suo ultimo film *Mörder unter uns* (Un assassino fra noi), egli ritorna ad un genere di film al quale non è nuovo: il suo *Dottor Mabuse* risale al 1923, *Spioni* al 1928-1929. Il primo è l'incredibile storia di un Cagliostro moderno, il secondo dice col titolo di che si tratta. Ma sia col primo che col secondo si restava sempre nel romanzesco, mentre l'ultimo si rifà al più tetro e funesto fatto di cronaca che ha sconvolto la Germania lo scorso anno, al mistero di Düsseldorf, all'enigmatica figura di Peter Kurten, inafferrabile assassino di donne e di fanciulle. Non discutiamo qui il criterio di scelta: l'ispirazione può partire, se l'artista c'è, dalle più tenebrose e turpi profondità per arrivare ai più alti cieli dell'arte. A noi interessa il film di Lang, come sintomo di una tendenza. *Le Maudit* (titolo francese del film) si ricollega — scrive Charensol — « alla grande tradizione realistica del film tedesco che ci ha dato tanti capolavori. E ci sorprende Fritz Lang, che finora aveva mostrato la sua inclinazione per il puro lirismo (sic!), porsi nel solco che prima di lui tracciarono Lupu-Pick, Dupont e Pabst. E' impossibile, a proposito di *Le Maudit*, non evocare quest'ultimo nome. Infatti, sia che Fritz Lang abbia subìto l'influenza di *Dreigroschenoper*, sia che gli editori abbiano

voluto sfruttare il successo commerciale di questo film, certo fra le due opere vi sono delle rilevanti analogie: Lang non ci mostra l'associazione dei mendicanti di Berlino, come Pabst ci mostrava il sindacato degli accattoni di Londra? Ma le intenzioni satiriche sono nel film di Lang, meno fortemente pronunciate che in quello di Pabst, e se un'organizzazione criminale sembra più potente e più perspicace della giustizia ufficiale, questa però finisce per trionfare ». Le analogie che Charensol si sforza di trovare fra la satira di Pabst e la cupa storia di Lang non ci sono; l'unico punto di contatto fra i due è il marcato ritorno al più crudo realismo. E quest'importava sottolineare.

Non si meravigli il lettore se, nella rapida rassegna, poniamo accanto al film di Lang quello di Carl Froelich: *Mädchen in Uniform* (Ragazze in uniforme). Tratto da un lavoro di Christa Winsloe, *Ieri e oggi*, questo film, interpretato tutto da donne, si svolge in un collegio. Non si tratta però di una storia all'acqua di rose! Bensì di un dramma dove sono in gioco dei sentimenti che solo un raro buon gusto, una vigilata e schietta semplicità riescono a giustificare. *Mädchen in Uniform* — scrive Arnoux — « racconta con finissima delicatezza l'amore che un guppo di collegiali nutre per una direttrice che è bella, dolce, umana. L'elemento equivoco, fisico di questo soggetto non è nascosto dall'autore, ma egli lo tratta con esattezza e lealtà, e il film, che in altre mani potrebbe diventare banalmente sensuale, si mantiene in un piano di casta verità ».

Chi è restato sempre fedele all'analisi delle giovani anime femminili è un altro cineasta tedesco, Paul Czinner, che i fedeli del cinema ricorderanno certo autore di due deliziosi film interpretati da Elisabetta Bergner (*Il violinista di Firenze* e *Donna Juana*). Quest'ultimo di Czinner è la traduzione visuale del noto romanzo di Claude Anet, *Ariane, jeune fille russe.* Czinner è uno dei pochi capaci di trattare con delicata maestria soggetti come questi e i precedenti, in cui le sfumature e i mezzi toni del sentimento sono tanta parte.

Anche in Francia assistiamo a movimenti analoghi a quelli dianzi accennati. Caratteristico lo spostamento di Clair che da soggetti lievi, d'una sagace e misurata ironia, come quello di *Sotto i tetti di Parigi,* o da film schiettamente comici quale *Il Milione,* passa audacemente, quasi ansioso di emulare Pabst, alla satira sociale. Il tema di *À nous la liberté* è il seguente: una prigione ed un'officina industriale si somigliano tanto da sembrare identiche. In mano a Clair il tema è diventato un film ironico, d'una comicità amara e allappante, tenuto su più con abilità che con schietta ispirazione. La mess'in scena di stile razionalista (influenzata dall'architettura di Mallet Stevens e di Le Corbusier) è insieme realista e fantastica. René Clair in una sua dichiarazione ha riassunto la sua formula come segue: « Je n'ai pas du tout cherché à faire exact. Il se peut que ma prison ne ressemble guère aux prisons véritables... Je ne copie pas, je stylise, surtout dans le domaine sonore. Je me refuserai toujours à trouver un intérêt quelconque à la reproduction du bruit d'une porte qui se ferme, ou d'une voiture qui démarre. De la musique, peu de phrases, moins de bruits encore... ».

Quest'ultimo lavoro di Clair risente più degli altri dell'influenza chapliniana e, al momento opportuno, vi dedicheremo una analisi particolareggiata. C'interessa ora rilevare che, dato il temperamento e le possibilità stesse di Clair la sua « stylisation » è una precauzione prudenziale, per avvicinarsi meglio al suo maestro, Chaplin. Clair deve imparare ancora a scrivere piano e a narrare con semplicità. Comunque se Clair non intende ancora affrontare in pieno il realismo cinematografico, il suo tema è di un'attualità così drammatica e così reale, che i mezzi e lo stile da lui impiegati diventano una questione secondaria.

Fra gli altri maggiori cineasti francesi l'orientamento realistico è evidente: un cineasta come Epstein è andato fra i pescatori di Normandia per realizzare, attraverso un documento, il suo *Finis Terrae*. Un altro come l'Herbier si dà al genere poliziesco (*Mystère de la chambre jaune* e *Le Parfum de la Dame en noir*). Jean Renoir con *La Chienne* « nous rappelle — osserva un suo connazionale — que le film n'a jamais cessé d'être documentaire — *La Chienne* est un documentaire sur le milieux interlopes ». Jean Gremillon ci dà *La petite Lise;* gli stessi film come *Le Roi de resquilleurs* (un vero trionfo... commerciale!) ed il successivo *Le Roi du cirage*, realizzati da Pièrre Colombier col comico Milton, sono delle facili scorribande nell'attualità popolaresca di Parigi. *Les Croix de bois* che Raymond Bernard ha tratto dal romanzo di Roland Dorgeles, è un film di guerra, meno felice e meno coraggioso dei grandi film che lo precedono, ma che tuttavia riscuote oggi a Parigi un favorevole consenso di critica; *Au nom de la loi* di Maurice Tourneur è un film poliziesco nel significato più genuino della parola: potremmo definirlo un documentario sulla polizia giudiziaria francese; niente di grande, intendiamoci, ma secondo qualche critico sereno, come Charensol, un onesto lavoro. Un giovane cineasta franco-russo, Anatol Litvak si rivela con un film *Coeur de lilas*, storia dei bassifondi parigini realizzata con spiccato realismo.

Accanto a questi film francesi e tedeschi bisogna porre tutto il repertorio operettistico e semi-operettistico che solo in rarissime eccezioni (*Il Congresso si diverte*) riescono a superare l'insanabile banalità del contenuto, dello stile, della visione, della misura, di tutto.

« Comoedia », XIV, n. 6, 15 maggio 1932.

Umberto Masetti

IL DELITTO KARAMAZOFF

Casa di produzione Terra Film
Autori Leonhard Frank, Feodor Ozep e Victor Trivas da Dostojewskij
Direttore Feodor Ozep
Recording Hans Birkhofer
Operatori Hans Hofman e Conr. Carstensen
Commento musicale Dr. Karol Rathaus
Scenografi Fridi Behn-Grund, Heinrich Richter e Victor Trivas
Interpreti principali Fritz Kortner, Anna Sten, Fritz Rasp, Bernhard Minetti, Max Pohl, Hanna Waag, ecc.
Anno di produzione 1931

Il film è una libera derivazione dal romanzo *I Fratelli Karamazoff* di Dostojewskij. La torbida atmosfera descritta dal romanziere russo è stata interpretata con mirabile senso cinematografico da Fedor Ozep e dai suoi collaboratori. Le tonalità di luce tendono prevalentemente a incidere il contrasto con l'oscurità dell'ombra e della penombra, tanto che in moltissimi quadri si nota un efficacissimo uso di illuminazione quasi esclusivamente frontale. Le prime scene rappresentano una stazione ferroviaria, col treno in partenza. Non un campo lungo, però; solamente dettagli. E' notte. La locomotiva fumante, l'interno di qualche scompartimento, con un gruppo di soldati che cantano, le cornette che suonano, il fischio del capotreno, i primi piani di Dimitri Karamazoff che saluta la fidanzata. Egli va dal suo padrigno (nel romanzo il padre) per chiedere la propria parte dell'eredità materna onde poter depositare, quale ufficiale dell'esercito, la cauzione di tremila rubli ed ottenere così il permesso di sposare Katja. Lo vediamo poi scendere dalla carrozza innanzi la sua casa, sempre di notte, mentre cade una pioggia torrenziale. Giunge inaspettato. Il vec-

chio attendeva una giovane donna, Gruschenka, per passare con lei una notte di gozzoviglia. Nega ogni aiuto al figliastro. Un breve colloquio col fratello Ivan, col servo Fedor (nel romanzo il fratello Smerdiakoff) trista figura di degenerato epilettico, gli illuminano la dissoluzione della casa. Egli stesso, del resto, ha i segni del vizio incisi sul volto. Va immediatamente a casa della mondana. Gruschenka sta per uscire e non si prende la minima cura di Dimitri, che si ferma ad attenderne il ritorno. Passano le ore, e finalmente la donna rientra. Ha un concitato colloquio con lui. Ma le ostilità vanno rapidamente verso una logica soluzione. I due si sentono presi l'una per l'altro e la guerra si chiude con una notte d'amore. E' il mattino. Gli arbusti lanciano sullo sfondo di un cielo nuvoloso i loro rami quasi nudi, con poche foglie disseccate. e lucciole mandano gli ultimi bagliori dei loro piccoli fuochi mentre le goccie della pioggia incominciano a luccicare pel chiarore nascente. Dimitri esce dalla casa di Gruschenka riarso, e si inumidisce la fronte dopo aver bagnato le mani con queste goccie. La passione ormai lo travolgerà. Dimentica la fidanzata, i doveri d'ufficiale. L'amore per Gruschenka si trasforma in una torbida gelosia. Perché il vecchio padrigno non rinuncia alla donna. Anzi, le manda il servo Fedor con un nuovo invito. Molto danaro sarà per lei se acconsente. Dimitri, recatosi nuovamente da Gruschenka, che si direbbe incominci a trascurarlo, incontra Fedor. Il bieco servo, che deve avere un suo piano da svolgere, fa le due parti; rivela le intenzioni del padrone, e promette di far conoscere il risultato della sua ambasciata a Dimitri. Questi frattanto ha trovato all'albergo la fidanzata Katja, avvertita da Ivan sulla passione di Dimitri. La fanciulla lascia sul tavolo di Dimitri i tremila rubli della cauzione: se Dimitri vorrà, potrà partire con lei alle dieci, la sera stessa. Sul primo momento egli sembra ravvedersi. Ma una nuova venuta di Fedor che gli annuncia la visita di Gruschenka al vecchio riaccendo in lui più furibonda la gelosia verso il padrigno. E corre non verso la stazione, ma verso la casa maledetta. E' sempre notte. Scavalca la siepe e va alla finestra del vecchio battendo sui vetri il segnale convenuto per Gruschenka. Il padrigno apre. Ma un vecchio servo scopre l'intruso nel giardino, per cui Dimitri tenta di fuggire. Per liberarsi dall'inseguitore lo colpisce al capo con un mattone e crede di averlo ucciso. Fugge verso la casa di Gruschenka; la domestica l'avverte che la donna è andata in un paese vicino, per un segreto convegno. Dimitri vuole raggiungerla ad ogni costo. Ed anche ora che siamo all'aperto, con esterni autentici, i quadri non lasciano la cupa tonalità delle ombre. Il cielo nuvoloso è argenteo nel riflesso. Ma tutto sulla terra è nero. Le piante si ergono sinistre nella fuga sui margini della strada che i cavalli percorrono rapidamente. Dimitri arriva al paese, scende all'albergo dove gente d'ogni categoria si diverte. Donne di malaffare, canti, danze. Un covo di piacere.

Gruschenka è in colloquio con un suo vecchio fidanzato che vorrebbe sposarla, oggi che la donna ha una certa ricchezza. Dimitri mette alla porta il pretendente. E Gruschenka cade tra le sue braccia. E' un'altra notte di passione accesa che trascorre. Ma è interrotta dall'arrivo della polizia. Dimitri è accusata d'aver ucciso il padrigno, trovato morto dopo che il servo ferito e poi rinvenuto aveva dato l'allarme. Il processo si svolge rapido. Tutte le prove sono contro Dimitri. La fredda aula dell'Assise sta per ascoltare la sentenza di condanna del responso della Corte. Due donne trepidano nell'attesa. Giunge però il fratello di Ivan, che nel frattempo è riuscito a far confessare l'autore del delitto: il servo Fedor, che nella notte del crimine aveva finto un attacco d'epilessia per mascherare il colpo; Ivan l'ha portato con sé perché ripeta alla Corte la confessione.

Il che però non è più possibile: Fedor è morto d'aneurisma, mentre attendeva. Altre prove sono portate contro Dimitri che viene condannato a dieci anni di lavori forzati in Siberia.

Siamo di nuovo alla stazione. Il cielo, sempre nuvoloso, è più chiaro. Fra il bianco vapore che esce dalla locomotiva e investe il marciapiede vediamo una sottile figura nera: è Gruschenka. Nonostante Dimitri cerchi di dissuaderla parlandole attraverso lo stretto finestrino dalle inferriate del treno dei deportati, la donna seguirà l'amato nel suo esilio doloroso. Il treno parte e continua a gettare nuvole di vapore bianchissimo sempre più grandi, nascondendo gli alberi che fiancheggiano la strada ferrata. Forse l'atmosfera s'è rischiarata per le due anime placate che il treno porta lontano.

Vicenda crudissima. Realizzazione felicemente riuscita. Viviamo l'incubo per quasi tutto lo svolgimento del film. Mille dettagli ci dicono visualmente mille cose. Il nostro pensiero è continuamente alimentato dai particolari. E' uno scialle di Venezia trascinato da uno sperone, è una palla da bigliardo, è lo sguardo bianco dell'epilettico Fedor — una magnifica figurazione dell'attore Fritz Rasp —, è la maschera calda di Dimitri, una goccia d'acqua, il quadro d'una immagine sacra. Fedor Ozep, realizzatore russo della scuola tedesca, ha raggiunto pienamente lo scopo prefissosi ed ha dato un film che resterà classico nel suo genere. Fritz Kortner, che già nella precedente realizzazione del romanzo fatta da Buchovetsky nel 1921 sempre in Germania aveva personificato il padre, questa volta è, come si è detto, un potente Dimitri. Anna Sten, già da noi conosciuta in *Salto mortale* di Dupont, ha talvolta espressioni così appassionate, in ispecie nelle ultime parti del film, che non possiamo odiare il personaggio che l'attrice rappresenta. Il film è unitario, completo e, oggi, ci sembra potente. Chissà quale giudizio potremo darne fra cinque o fra dieci anni!

« Cinematografo », 3 grandi film, gennaio-febbraio 1930.

Mario Serandrei

IL QUARANTUNESIMO

Nei cieli, molto artificiali, della cinematografia internazionale circola da qualche tempo un'aria più viva e più fresca, la cui influenza si fa sentire ogni giorno di più. Lo spirito « documentario » conquista terreno e approfondisce sempre più la sua ricerca. La tendenza a servirsi della macchina da presa per cogliere le realtà vere del mondo, manifestatasi originariamente con i films d'attualità e poi con quelli propriamente documentari di caccie e di esplorazioni si va ora orientando intelligentemente verso lo studio, fatto con freddezza quasi scientifica, della nostra umanità. Nulla potrebbe essere più interessante e più suggestivo che vedere una cinematografia di uomini (e non di attori) che vivessero con sincerità e non si limitassero a recitare. Ma non siamo ancora giunti a tanto.

In questo nuovo stile cinematografico (chiamato impropriamente *realismo*) rientra la cinematografia russa, alla cui influenza non poteva sfuggire la produzione europea, come si nota nella stessa *Giovanna d'Arco* di Dreyer e in un film tedesco molto interessante del quale nel nostro ambiente pochissimi si sono accorti: *Ultimo forte*, realizzato da Kurt Bernhardt. Noi che abbiamo visto questo film prima di quello di cui ora ci occupiamo e cioè *L'isola della morte*, appartenente alla produzione russa Sovkino,

siamo rimasti molto meravigliati delle evidenti affinità spirituali esistenti, che vengono a provare pienamente la verità di quanto da noi più sopra detto.

L'isola della morte (*Il quarantunesimo*), realizzato da quel Protosanov che diede alla vecchia cinematografia russa il famoso film *Padre Sergio*, offre un'idea abbastanza chiara dei films russi a noi che di questi abbiamo più letto che visto.

Ogni scena del film è contrassegnata da una gran forza espressiva e da un'eccezionale limpidezza di descrizione, e ciò unito alla più grande semplicità nell'uso dei mezzi tecnici. Elementi del lavoro: una macchina da presa e degli uomini. Ma la macchina è usata con intelligenza; gli uomini sentono e vivono la loro parte e sui loro visi, non accomodati dal *maquillage*, si disegnano nitidamente, profondamente, i sentimenti e le passioni. Tra loro c'è una donna, la Voitzik, dalla quale moltissime *stars* d'Europa e d'America che pure vanno per la maggiore potrebbero ritrarre utili insegnamenti per quanto riguarda slancio e precisione interpretativa espressi sempre con la più rigida sobrietà.

L'isola della morte è un film che commuove, senza che la nostra commozione sia esplicitamente ricercata dal realizzatore, il quale anzi fa di tutto per svolgere il dramma con la massima impassibilità, quella stessa impassibilità che si nota nei prodotti ultimi della letteratura russa.

L'isola della morte è un film che dice parole di verità ai nostri spiriti stancati da troppe artificiosità teatrali e letterarie.

« Cinematografo », n. 2, febbraio 1930.

FORMALISMO E REALISMO

Se lo spazio ci avesse permesso, lo scorso numero, di parlare del più bel *film* del mese a Roma, avremmo dato la preferenza a *Notti di principi* di Marcel l'Herbier, pur considerando la discontinuità di questo film e il suo non eccessivo valore *commerciale*. (Riteniamo inutile far rilevare che le nostre note critiche sono, quasi tendenziosamente, rivolte alla selezione dei lavori di particolare interesse per quanto riguarda i nuovi orientamenti del cinematografo).

Per la compiutezza della nostra rubrica, riteniamo opportuno, nonostante il tempo trascorso, accennare a *Notti di principi* e al suo realizzatore. Notiamo in questo *film* tutte le caratteristiche, ormai ben note dell'arte di l'Herbier: nervosismo spinto all'estremo, instabilità assoluta della macchina da presa, scelta accurata delle inquadrature e degli angoli di presa secondo ragioni puramente estetiche.

A Marcel l'Herbier calza come un guanto la definizione che un tempo fu data a un famoso letterato di casa nostra: *dilettante di sensazioni*. Dinanzi alla realtà (e sia questa un viso umano o una natura morta) egli si pone con un atteggiamento di curiosità frenetica e, indifferente per i contenuti ed i significati, si limita a una vera e propria orgia ammirativa delle pure forme. Un Marcel l'Herbier presuppone, nella storia dello spirito, tutta la critica al romanticismo svolta dalle cosiddette « scuole d'avanguardia » (cubismo, futurismo...). Aggiungiamo subito che in L'Herbier tali idee non sono mai formulate con seria, programmatica convinzione, e il suo *avanguardismo* (a somiglianza di quello di certi letterati e di certi pittori) è spesso attuato a freddo e privo di spontaneità.

Questo si nota in *Notti di principi* che tuttavia è un film interessante, ha uno svolgimento dinamico che non stanca ed è stato interpretato molto bene da Gina Manès e Jaque Catelain. E' inutile tessere le lodi della prima, attrice intelligente, espressiva, *personale*. E' utile, invece accennare al

secondo, Catelain, perché troppo poco conosciuto in Italia, nonostante che le sue interpretazioni in *Vertigine, Il Cavaliere della rosa, Koenigsmark, L'inhumaine* avrebbero ormai dovuto farlo apprezzare come un attore giovane modernissimo, il più diretto epigono francese di Mosjukin.

Le molte delusioni che ci procurano le « prime » cinematografiche hanno contribuito a rendere più interessante un film russo della produzione Sovkino: *Caino*, di A. G. Zutzunava.

Gli innamorati delle morbidezze fotografiche, delle vicende cinematografiche mondane superficiali artificiose, delle attrici *mannequins* e di tante altre invenzioni hollywoodiane avranno arricciato il naso dinanzi a questo *film* aspro e forte, dalle tinte crude e contrastate, pieno di ingenuità tecniche, ma vibrante di vita, di forza, di verità, di pathos tragico. Ogni scena vive di una vita sofferente e triste che comincia sin dalla prima scena, che prosegue fino in fondo con una magnifica continuità di stile e di atmosfera e con un crescendo di angoscia che avvince lo spettatore sebbene l'espressione artistica sia grandemente sobria e raggiunta non con l'artificio o con il *mestiere* ma unicamente con la sincerità e la profondità con cui il dramma è sentito (il « *si vis me flere...* » è ancor oggi un canone estetico fondamentalissimo).

La vita spirituale di una nazione segue una linea ideale nella quale rientra ogni creazione artistica. E a noi non sembra azzardato ricollegare la concezione animatrice di *Caino* con quella delle opere di Dostoievski. Lo stesso spirito di sofferenza, la stessa ansia di liberazione, lo stesso desiderio di espiazione della colpa riscontriamo nell'uno e nelle altre.

Non *attori*, ma uomini; non recitazione, ma vita: vita tragica. che forse dovevano possedere gli interpreti dell'antico teatro greco.

« Cinematografo », n. 5-6, maggio-giugno 1930.

ERIC VON STROHEIM

All'ansia spasmodica di ieri è succeduto un nervosismo cupo, un abbandono sfrenato dei sensi, un desiderio folle di godere a qualsiasi costo e il più intensamente possibile.

Musi di porci — guance e tempie accuratamente rasate — che sghignazzano e ridono di un riso osceno e goffo che piomba a terra, non appena uscito dalle labbra bavose.

Voglia di divertirsi che non conosce barriere e che non esita ad attraversare il fiume rosso del delitto pur di raggiungere lo scopo.

Denaro denaro denaro: bestia in forma umana che si pavoneggia in uniformi lucenti e di cattivo gusto, donne discinte che urlano e si divincolano, gli occhi gonfi di lussuria insoddisfatta. Un mondo in sfacelo che sente prossima la sua fine e che dimenticando ogni legge ed ogni morale affonda senza ritegno il capo nel truogolo del male e della voluttà più sfacciata. Tra la folla ebbra e febbricitante di libidine senza veli che attenuino la sua ripugnante nudità, circola un individuo con il viso atteggiato ad un sorriso carnoso ed apparentemente maligno e sardonico, gli occhi illuminati da una luce diabolica.

Tutto egli osserva minuziosamente e rimane un mistero se egli sia il più malato in un mondo di malati, uno che gode nel veder diffuso e moltiplicato fuori di sé il male da cui egli è affetto, oppure il medico che con freddezza e obbiettività scientifiche affonda il bisturi nella piaga cancrenosa e che, pur non giudicando, condanna implicitamente, con il suo stesso esame, il corpo in dissoluzione che sta studiando.

« I Cineasti Celebri », n. 1, supplemento di « Cinematografo », febbraio 1932.

Sotto i tetti di Parigi di René Clair

Raffaello Matarazzo

SOTTO I TETTI DI PARIGI

Tirato un velo pietoso sulla stucchevole Parigi dalle mille e più luci, René Clair ha messo a nudo una Parigi che non conoscevamo o, almeno, che non eravamo abituati a vedere. Chi pensasse alle *Vie de Bohéme* sbaglierebbe di molto; assai più si avvicinerebbe chi si riferisse a Zola, uno Zola leggermente imbastardito con un romanticismo moderno, sprezzante, volutamente superficiale, di una tristezza dolce-amaro come un aperitivo. I comignoli ricamano sul cielo un merletto ineguale e lavorato, i piani delle casupole stanno uno sull'altro come a caso, le finestre hanno tendine stinte e sporche, le loggette posseggono gelosamente qualche vaso di fiori intristiti dall'ambiente, e, infine, i lampioni, sorveglianti notturni imbronciati e cupi, fanno guardia fedele all'irrequieto quartere della periferia. Se René Clair avesse leggermente calcato i toni avremmo avuto un dramma sociale, con tanto di tesi, e precisamente zoliano. Così com'è, invece, tutto ha l'aria di uno scherzo, lo spettatore stringe amicizia con i peggiori tipi del malfamato quartiere, segue con benevola ansietà le peripezie di un borsaiuolo, si affeziona al protagonista che, avendo ricevuto dalla natura un carattere sentimentale e una buona voce di tenore, non ruba come gli altri, ma si limita a fare il ricettatore, a tenere bordone, insomma, ai suoi più sfrontati colleghi. Le ragazze di questi quartieri hanno il vizio sul viso e il candore nell'anima. Scappate quasi tutte da una casa dove il babbo ubriaco batteva la mamma, e viceversa, compendiano nello sguardo tutta l'amarezza cosciente della loro vita di cui hanno visto il principio, sanno già la fine, e perciò ne accettano il presente con fatale indifferenza. Si innamorano per poco tempo. Sono gelose più delle loro compagne che degli amanti. Temono i poliziotti e i prepotenti del quartiere; adorano i fiori, le trine e le cose delicate, pronte a calpestare tutto al primo incidente. Non chiedono che un pranzo e un po' di compagnia: dopo di che si ritirano nella loro stamberga, sotto i tetti, tranquille e sfamate.
Una nuova canzonetta in un quartiere non costituisce forse la più attesa delle novità? E qui sta tutta la trama del film. Le parole non contano; basta la musica che deve essere piana e scorrevole, deve restare nelle orecchie e venire alle labbra ogni cinque minuti; renderà più molle la suola a un ciabattino pettegolo, alleverà la fatica di una lavandaia grassa e sfiancata, illanguidirà la signora anzianotta e romantica, darà ai nervi di un vecchio e aspro pensionato che adora i bisticci del vicinato, ma odia anche un soffio di malinconia. Il motivetto diverrà per poco tempo il compagno fedele delle gioie e dei dolori del quartiere. A sera, quando le operaie smetteranno il lavoro e gli uomini infileranno silenziosi la via della bettola, la canzonetta diverrà un coro; più tardi, lo stesso motivo sarà fischiettato sbadatamente dal ladro che prepara un colpo, mentre, canterellato a mezza voce da una ragazzina di quindici anni l'accompagnerà, insieme col romanzetto popolare a dispense, sull'ampia strada dei sogni.
Questa volta, finalmente, ci troviamo di fronte ad un autentico film sonoro; c'è la canzone, è vero, ma ha una ragione d'essere e sta tutto lì il film. Cinematograficamente l'opera è perfetta; i sottintesi si susseguono con grazia, ogni quadro ha il suo significato.
René Clair, cineasta sottile e malinconico, procede nella sua descrizione visiva rapidamente sintetico, con arguzia, con mano leggera e, senza parere, vi dice cose assai profonde e tristi, pronto a saltare nell'ironia con abilità d'acrobata. Ruttmann ci ha dato la Sinfonia di una grande città; René Clair ci ha fatto sentire la Sinfonia del sobborgo di una grande città.

« L'Italia Letteraria », 15 febbraio 1931.

LA VITA DEL POETA

Ho avuto la fortuna di vedere privatamente il film di Cocteau. Sarà presentato al pubblico del Vieux Colombier in gennaio dopo aver subito qualche revisione e qualche taglio.

Uno spettacolo che lascia scossi, stupefatti. Funambolismo cerebrale che ipnotizza, tende i nervi sino a spezzarli, spezza le ossa. Se ne esce incantati. E anche scontenti. Fa rabbia di essersi lasciati prendere da una atmosfera intossicata, d'aver vibrato di piacere, d'essere stati consenzienti e complici per mezz'ora d'una magia perniciosa.

Al principio del film un testo avverte che non vedremo un poema tradotto in immagini, bensì l'opera d'un poeta che s'è servito unicamente delle "armi precise" che il cinematografo offre. Quel che invece troveremo di meglio nel film saranno proprio quei salti mortali, quelle contorsioni di parole e di concetti che sono propri dello stile di Cocteau e che avremmo supposto intraducibili. Dietro ogni immagine indoviniamo una frase di Cocteau. (Il film è d'altronde sonoro e sobriamente parlato. Ogni tanto la voce di Cocteau stesso interviene con commenti).

Viene poi la dedica: « a Paolo Uccello, a Piero della Francesca e a Andrea del Castagno ». E ciò si spiega. Paolo Uccello è stato "scoperto" diversi anni fa da Soupault surrealista. Breton si appella in un manifesto a quegli stessi maestri. Si pensi che il surrealismo è l'irruzione inopinata nell'arte francese d'uno spiritualismo che era bandito e sprezzato. Con fervore di neofiti i surrealisti hanno istituito un culto per questi pittori in cui più che in altri trovano quel simbolisto ermetico, quel trascendentalismo al quale anch'essi aspirano nell'opera loro. Il film di Cocteau vuol essere in un certo modo autobiografico, un'autobiografia appunto simboleggiata e ermetica.

La parte del poeta, di Cocteau, è rappresentata da un autore d'insolita bellezza, nudo sino alla cintola, una parrucca Louis XV sulla testa, un tatuaggio e una cicatrice sulla schiena. (Cicatrice autentica: l'attore è noto per i suoi successi femminili e per diversi drammi passionali). Questo poeta appare seduto a un cavalletto mentre disegna una testa alla maniera di Cocteau. Fa gli occhi, il naso, ed ecco la bocca: grande, plastica, sensuale. Ed ecco le labbra si muovono, vivono, s'intravvedono anche i denti. Ma qualcuno batte alla porta. Allora il poeta cancella la bocca compromettente. Il visitatore si sente respinto dall'atmosfera d'angoscia di quella stanza. Il poeta si rinchiude, e — spavento! — la bocca cancellata è ora nel palmo della sua mano « presa per contagio come la lebbra ». E vive! Il poeta fa ogni sforzo per abolire l'allucinante evidenza. Invano. Ha orrore di quella bocca. E già l'ama... Finché la testa gli si rovescia nello spasimo, con occhi fissi di statua (dipinti sulle palpebre come quelli di Kiki in un vecchio film surrealista di Man Ray). Quando riprende i sensi il poeta si trova (come avviene nei sogni) in un luogo diverso, una stanza senza porte né finestre. C'è solo un grande specchio. E una statua di gesso, all'antica, senza braccia, con una bellissima testa di donna un po' androgina. (Riconosciamo la bocca). Il poeta preme la bocca che ha nella mano sul viso della statua. E finalmente la mano è netta. Le labbra vivono rosse nel viso di gesso. Anche gli occhi hanno pupille d'inchiostro.

Il poeta ha paura, cerca l'uscita. Non c'è che lo specchio. « Entra nello specchio » dice la statua con voce d'oracolo. « Hai scritto che si può entrare negli specchi. Non ci credevi? » (Allusione all'*Orfeo*). Il poeta si getta nello specchio. (La cornice posta intorno ad una vasca d'acqua, fotografata dall'alto realizza in qualche modo l'illusione).

Il poeta cade, cade, cade. Al di là dello specchio siamo « in un'altra dimensione ». In fondo alla caduta c'è l'« Hotel des Folies dramatiques ». Proprio così. Qui domina la logica dell'assurdo, come nei sogni. E l'evidenza lucida implacabile della fotografia fa tacere ogni dubbio, come nel sogno. Ecco il corridoio dell'albergo. Una fila di porte con le scarpe davanti. Ecco il poeta. Risale il corridoio strisciando lungo la parete perché è a due dimensioni. Movimenti irreali, ma belli, suggestivi.

All'alba la fucilazione al Messico, il fossato di Vincennes, il boulevard Arago, i corridoi d'albergo si somigliano tra loro. « Nel fossato di Vincennes si fucilavano i traditori, nel boulevard Arago si ghigliottina ». Il poeta guarda in tutte le serrature. Nella prima stanza vede una fucilazione al Messico. Nella seconda s'intravvede una pipa per l'oppio. E' la camera 19. (Alla camera 19 all'« Hotel de la Madeleine » Cocteau fumava l'oppio. Così tutto in questa storia è per l'autore segretamente autentico). In un'altra stanza « gli ermafroditi si dànno degli appuntamenti disperati ». Davanti alla porta ci sono le scarpe. Una scarpa di donna, una scarpa d'uomo! Sulla porta seguente sta scritto: « Ecole de vol ». Dentro c'è un bambino tutto ornato di sonagli, come si usa nelle scuole dei borsaiuoli. Una megera, a frustate, gli fa ripetere la lezione: lo fa montare sulla cappa del camino (il rumor dei bubboli a ogni movimento è impressionante) e gli fa alzare un piede, poi anche l'altro ed ecco vola. (*Voler* significa rubare e volare. Equivoco che è poi alla base dei *Voleurs d'enfants*). Alla fine del corridoio una rivoltella è offerta al poeta da ignota mano. La voce d'oracolo gli dice: « Spara ». Il sangue gli cola dalla tempia e la testa gli si orna per incanto d'una corona d'alloro che il suicida rigetta con sdegno. « Ah, la gloria ». Poi ricasca attraverso lo specchio nella stanza dove c'è la statua. « Gli specchi dovrebbero riflettere prima di rimandare le immagini ». (Da Cocteau si accettano con grazia le freddure più fruste). Il poeta fa a pezzi la statua. Ed eccolo statua lui stesso, in una piazzetta tra vecchie e nobili case. Neve per terra e sui balconi. Una scolaresca si batte a palle di neve. La statua è fatta a pezzi. Un pezzo di statua, avvolto di neve, colpisce un bambino e l'uccide (come negli *Enfants terribles*). Ma ecco che c'è una tavola proprio sopra il cadavere. Il poeta gioca a carte con una bella giovine (in cui riconosciamo la statua n. I). Sono in abito da sera.

Ai balconi delle case sono apparsi spettatori come nei palchi al teatro. (In una loggia riconosciamo i visconti di Noailles, la principessa Lucinge, lady Abdy, Lopez, uno dei più ricchi argentini, e quattro efebi del gran mondo). « Se non avete l'asso di cuori siete un uomo morto ». Il poeta non ha l'asso di cuori. Allora allunga la mano con sicuro gesto di baro e dal seno del fanciullo steso ai suoi piedi toglie l'asso di cuori. Ma non osa giocarlo. Intanto all'alto di una gradinata appare « l'angelo custode del morticino ». Quest'angelo è nero, un negro. (Bisognava assolutamente trovare una parte per il ballerino Bengla, un negro graziosissimo). L'angelo copre il fanciullo col suo corpo e così lo assorbe e lo fa scomparire. Prima di andarsene guarda nel giuoco del poeta e getta l'asso. La giovine guarda il poeta con infinito disprezzo. Lui s'inabissa in un'infinita vergogna. Tira fuori la rivoltella e si uccide. Dai palchi il pubblico applaudisce frivoleggiando e si ritira scambiando leziosaggini. (Il visconte di Noailles che ha sopportato le spese del film si è accorto ora che Cocteau gli ha fatto recitare una parte non troppo lusinghiera. Non vuol più saperne del film e ne ha fatto dono a chi lo darà in pubblico, a condizione che sia tagliato il particolare dei palchi. Cocteau malato si contorce nel letto e spasima: « Mi uccidono, mi scorticano, mi disseccano »).

Ma torniamo al film, che non è finito. La giovine ridiventa statua e se ne

va con una lira e un globo nell'immortalità. Non sarà peregrino questo finale, ma è realizzato con una serie di fotografie molto belle.
Le fotografie in questo film sono tutte belle. Tuttociò che è tecnica cinematografica è invece scadente. Le "armi precise" sono state maneggiate da mani inesperte. Cocteau ha giocato con esse, con infantile gioia. Gli hanno insegnato il trucco classico degli attori che si arrampicano sulle facciate stese per terra: e lo applica pel salto nello specchio, per l'uomo a due dimensioni nel corridoio d'albergo, per il fanciullo che vola. Gli hanno insegnato che il sangue nei film si imita con l'*emoglobil* in una pompetta di gomma. Allora giù sangue. Lo faceva cadere dall'alto tra le labbra del bambino ucciso dalla palla di neve. E non c'era modo di farlo smettere, raccontano gli amici.
Ma come le sculture in fil di ferro di Cocteau non sono sculture eppure sono oggetti bellissimi, così questo film non è un buon film ma una cosa possente per fascino e virulenza. Il giocattolo pericoloso di un bambino troppo intelligente, figlio d'un mondo troppo vecchio.

« L'Italia Letteraria », 27 dicembre 1931.

Emilio Cecchi

MAROCCO DI STERNBERG

Nell'edizione originale, *Marocco* è tra i buoni films di Joseph von Sternberg, e conferma le qualità caratteristiche di questo direttore americano. Per esempio: il suo dono di evocare ambienti squallidi, meschini, pretenziosi (il "café chantant" marocchino; lo spogliatoio dell'attrice; le stanzucce ch'essa abita, ecc.); il gusto di certi crudi risalti controluce, come nelle visioni, forse troppe, delle straducce, col sole fra i tralci e i viticci dei pergolati; un modo di raccontare preciso e non pesante; un senso non enfatico delle situazioni drammatiche, e valga tutta la scena con l'attrice che cerca il legionario fra le truppe reduci dalla battaglia.
Sempre nell'edizione originale, *Marocco* è anche notevole come saggio della maniera di Marlene Dietrich una volta uscita dai teatri di posa tedeschi. Il parallelo Garbo-Dietrich è diventato un luogo comune dei recensori cinematografici. Ma è ingiusto considerare la Dietrich come un'imitatrice di Greta Garbo, se pure in qualche tratto fisico e in certi atteggiamenti un poco le somiglia.
Il loro stile è diverso. La Garbo rientra nel novero delle grandi romantiche. E la Dietrich viene da tutt'altra scuola: né è detto che sia una scuola senza manierismi. La voce roca e viziosa, nel gesto certe fulminee arditissime accentuazioni realistiche, fanno pensare a un modello di Georg Grosz. E quando, nell'*Angelo azzurro*, a un dato momento, nell'atto d'entrare in scena, la Dietrich si rinsacca dentro i calzoncini che le tirano sotto: santo Dio, sono cose che non si fanno.
Taluni eccessi, nell'*Angelo azzurro*, possono spiegarsi con le inclinazioni del gusto tedesco, e con la vicinanza di Emil Jannings. Sempre pronto a strafare, egli obbliga i suoi collaboratori a imprestare della sua violenza, se non vogliono essere annullati. La leggerezza di Cooper e le squisite maniere di Menjou hanno agito sulla Dietrich come un calmante, l'hanno equilibrata. Ed anche se il dubbio persiste che ella possa tentare tipi e situazioni fuor dell'atmosfera del "varietà", del caffé-concerto e del circo equestre, nell'edizione originale di *Marocco* la vediamo sciogliersi con progressione convincente dai modi cinici ed acri delle scene d'esordio ai toni della passione nei quali il film si svolge e conclude.

Di tutte queste cose, assai rilevanti, nella riduzione italiana cosa è rimasto? Il film è parlato troppo, anche in inglese. E non era facile, certamente, cavarne un "parlato" italiano. Ma le alterazioni sono arrivare a un punto senza precedenti. Finora si contentavano di tagliare (*Anna Christie*, ecc.). Ora non si taglia soltanto; si sostituiscono, a parti dell'originale, episodi con personaggi affatto estranei, ambienti fittizi, scene apocrife. Un macello. Che tuttavia non giustifica l'arcigna accoglienza, da parte d'un pubblico abituato a ben altre cinematografiche vivande. Comunque, l'accaduto dovrebbe far pensare i produttori e gli importatori, nei riguardi delle future adattazioni. Di questo passo non si può andare avanti.

I guai cominciano sul piroscafo, con la intrusione di due turisti adibiti a spiegare cose che s'eran capite, senza tante parole parlate o scritte. E si aggravano nel caffé-concerto, quando una sciantosa e un compare dal naso di cartone commentano, e che bisogno c'era?, un sermoncino dell'impresario della "stella" Dietrich. Peggio che peggio, allorché Marlene consegna di soppiatto al legionario la chiave di casa. La chiave si vede benissimo; ed una chiave è una chiave in tutte le lingue. Nell'originale, la scena si svolge senza parole; infatti è già abbastanza eloquente. Invece hanno scritturato apposta alcuni attori, per avvertirci in italiano che quella chiave è proprio una chiave. Ed eccoci alla visita e al colloquio del legionario con la canzonettista. Chi conosce la bella, severa lezione originale, resta di stucco ritrovandone appena qualche minuzzolo; col tristo compenso di quella specie di "coro" di ubbriachi sotto il balcone della "stella". Le proporzioni del racconto sono sconvolte; distrutto ogni ritmo; neppure è rispettata la più estrinseca unità fotografica, tanto son visibili toppe e rabberci di roba ripresa con luci, scenari, ecc., tutti diversi e utilizzazioni di ritagli che, nel primo montaggio, eran giustamente finiti nel cestino dei rifiuti.

Non è questa un'analisi divertente. Ma essa diviene anche più ingrata, quando si arriva all'incontro di Menjou, Cooper e la Dietrich nel camerino dell'artista; al dono del braccialetto e alla proposta di matrimonio; all'addio che Cooper scrive sullo specchio; e via dicendo. Menjou che aspetta, in situazione ridicolissima, nel corridoio ingombro di casse vuote e teloni arrotolati, nel film originale non esiste per niente. E non è stato nemmeno Menjou a prestarsi alla simulazione; ma un sosia approssimativo, che ha gran cura a mostrarsi soltanto di spalla. Lo stesso si dica di Cooper. Nella naturale concatenazione delle occasioni e dei sentimenti, egli deve scrivere sullo specchio subito dopo scoperto il braccialetto; e dopo che, provandosi il cilindro di Menjou, la sua attenzione si fissa sullo specchio stesso, nel quale egli si guarda. Allora prende il bastone del cosmetico e scarabocchia: « ho cambiato idea, ecc. ». E così avviene nell'edizione originale. Nel rifacimento, si vede un ritardatario fantasma di Cooper che torna a combinar l'iscrizione. Come tutti i fantasmi anche questo è senza volto.

Il pranzo di fidanzamento è uno dei bei momenti del film: e il discorso dell'obeso ufficiale, un piccolo gioiello di satira coloniale francese. Chi sa perché qui è cambiato oratore. Ma per consolarci, hanno tolto di peso la parte del Menjou, dalla quale si giustificava tutto il suo carattere. E saltiamo, ormai, al finale, con la "stella" che segue il legionario nel deserto. La massa architettonica contro la quale si scorge la distesa delle sabbie è troppo carica di ornamentazioni. E quell'allontanarsi della Dietrich con la capretta, certamente, pecca di romanticismo. Mi disse il Menjou che avevano provato a chiudere il film con una scena nella quale egli torna in automobile verso la città, cantarellando l'arietta del primo tempo. Era una soluzione che attenuava il romanticismo anzidetto; e forse non è stato bene averla esclusa.

Il pubblico sente una certa malinconica poesia in quel finale; ma, secondo il solito, non è sicuro delle proprie impressioni: ha paura, scusate la parola, di passar da "fesso". E avanza commenti ironici: mentre basterebbe il galante saluto, così alla sfuggita, del Cooper in fila con gli altri soldati, a fare accogliere, romanticismo o no, tutta l'ultima scena con simpatia e benevolenza. E' una favorevolissima disposizione del gusto, per restare perpetuamente alle spiritosate da giornaletti umoristici, alle bambocciate, ai giocarelli.
Un difetto originario del film, secondo me, risiede nella storia della vendetta amorosa e nell'agguato. Nel processetto militare che ne deriva, i protagonisti, e quella indovinatissima figura del tenente, fanno del loro meglio. Ma si tratta di una macchina che non era necessaria, per avere un pretesto di spedire il legionario all'interno. Naturalmente, in una visione così scombussolata, tale difetto risalta cento volte tanto. Resti tuttavia provato che, come per *Anna Christie*, per *Alleluja*, ecc., chi conosce solo questa storpiatura dovrà tralasciare ogni giudizio. Che cosa rimarrebbe e che cosa dovremmo aspettarci, se i nostri film fossero sottoposti a un simile trattamento?

« L'Italia Letteraria », 29 novembre 1931.

DISONORATA CON MARLENE DIETRICH

Con tutta la buona volontà d'evitare giudizi troppo recisi, intorno a una attrice, come la Dietrich, di molto talento, bisogna pur dire che in *Disonorata* le cose vanno maluccio. Le speranze suscitate dalla prima parte dell'*Angiolo azzurro*, dalla grande scena nel caffé concerto di *Marocco*, sembrano ormai un po' annebbiate. Certe brutalità della Dietrich nell'*Angiolo azzurro* s'attribuivano al bisogno di non lasciarsi soverchiare dalla tecnica prepotente di Jannings. E la maniera, più fusa e scorrevole, di *Marocco* fu certo agevolata dalla collaborazione di Cooper e di Menjou. Ma in un *film* tagliato apposta per lei, rimasta padrona dispotica in un complesso d'artisti buoni ma di secondo ordine, ecco che la Dietrich riprende i suoi modi più acri, mescolandoli a romanticismi da far cascare le braccia. Romanticismi d'una qualità così personale, da dover crederne responsabile l'attrice; anche più che il direttore: Josef von Sternberg, per solito d'un gusto assai cauto.
Ad esser sinceri, fino all'*Angiolo azzurro*, era parso difficile che la Dietrich potesse uscire dall'ambiente del "varietà" e affini, dalla rappresentazione della vita equivoca, in altre parole. Occorreva mascherare questa monotonia. E provvedere una spruzzatura di ideale, indispensabile al palato americano. S'è creduto di riuscirvi, in *Disonorata*, proiettando la vita equivoca sullo sfondo della guerra; mettendola a servizio della patria, e redimendola nell'amore. Motivi stanchissimi, convenzionali; che si traducono in uno scenario dal ritmo lento, ripetuto, e dalle situazioni poco accettabili. Valga la fuga dell'aviatore russo dalla casa circondata di bajonette nemiche. Critiche antipatiche, queste; che investono una materia ovvia, elementare. E tuttavia è impossibile tacerle, tanto le incongruenze, le baggianate, nel *film* sono urtanti. Vi raccomando anche quel gabinetto chimico nel palazzo del comando; e il veglione delle spie. Un estetismo da "libro giallo" circola nel racconto. Tutti consegnano la spada, il cuore, la testa. Il colonnello traditore rimette la spada anche lui; e pilucca due o tre chicchi d'uva da una fruttiera, prima d'andare a tirarsi una revolverata. Sono tutti lettori di Seneca; tutti stoici, o ironisti trascendentali. E accidenti, mille volte, alla letteratura. Ma tentiamo, nei riguardi del von Sternberg, un piccolo bilancio.

Poco c'è da portare all'attivo. La descrizione della camera della donna

di strada; dove il capo del servizio segreto non rinuncia a un gesto pieno di simboli verso quei burattini che ballonzolano appesi al filo elastico. Tante vite, tante sorti, sono nelle sue mani adunche. Buoni, altri ambienti, nella sede rurale del comando russo. Efficaci alcuni bruschi passaggi; alla scena della battaglia; o, dopo l'arresto di X.27 (la Dietrich), alla riunione della corte marziale. Col veglione delle spie, si ritrovano effetti pittoreschi, caratteristici di questo direttore, nelle figure viste attraverso i festoni e le frange delle stelle filanti. Una qualità di effetti dallo Sternberg già sfruttata nei *Docks di Nuova York*, e nei pergolati di *Marocco*. Ma si tratta di incidenti gustosi, di finezze che si raccolgono per scrupolo; mentre, nel complesso, il veglione risulta più grottesco che sinistro. L'episodio della fucilazione è potente. Peccato non sia così potente da impedirci di vedere che, nelle anfrattuosità del bugnato, la neve è dipinta. Intendiamoci, che una cosa sia vera o sia falsa, a noi non interessa: un risultato autentico si può ottenere con qualsiasi mezzo; ma bisogna ottenerlo. E, in una scena di crudissimo realismo come quella, la neve fatta col pennellone, lasciamo andare, è un brutto scherzo. Insomma, il von Sternberg non riesce che a confermare certi meriti conosciuti; una natura d'americano formatosi alla scuola tedesca, e iniziato dallo Stroheim e da Jannings ad un amore del losco, del sordido, ecc., dal quale non si può più liberare. Il film scorre tutto sotto una cappa di piombo. E le situazioni realmente drammatiche perdono d'intensità, per mancanza di respiro e di contrasti.
Ma i guai peggiori, dicevo, sembrano da attribuire alla Dietrich. Lanciata in una parte di stella assoluta, deve avere un po' perso la testa. Si tratta d'una quantità di tocchi, di azioni accessorie, di battute, di *gags*, senza dei quali il racconto procedeva benone. Questi tocchi, questi *gags*, or d'un verismo eccessivo, or d'un romanticismo stuccoso, sovraccaricano la recitazione, la compromettono di continuo; ci tengono di continuo sospesi tra l'ilarità e un senso, un sospetto, di disgusto. Non è facile dare un elenco, appena approssimativo, di tali infrazioni; e contenersi in quei termini di rispetto, dai quali ci siamo sempre proposti, verso chiunque, di non derogare.
Si comincia quando l'attrice, sotto a un lampione, s'aggiusta le calze, per farci capire quanto avevamo capito a volo. Ed è proprio il caso di dire che si comincia bene.
Ma si prosegue meglio:
— quando al veglione delle spie la Dietrich arriva con in testa un morione che la fa somigliare a un tacchino natalizio;
— quando inizia il lavoro di spia cercando dietro ai dipinti e alle cornici, in casa del traditore; e sembra una cameriera che guarda se ci sono tele di ragno;
— quando, spacciato il traditore, avverte gli "investigatori" che ora lei va ad occuparsi di quell'altro tipo;
— quando suona la *Patetica*, scuotendo i riccioli come una ragazza che vuol far colpo sul fidanzato scemo; ma sta attenta a non battere il capo nel coperchio del pianoforte, alzato per ragioni di "taglio";
— quando fa l'aviatrice;
— quando, scendendo dalla stufa russa, spalanca le gambe sulla testa al povero comandante russo. S'era già visto Jannings razzolarle sotto, carponi. Situazioni forse piacevoli nella vita; ma in arte bisogna esser discreti;
— quando ricostruisce la "musica dello spionaggio", in mezzo a un gruppo d'ufficiali, rimbecilliti da tutto quell'armeggio; e pare un Beethoven che abbia fatto tardi;
— quando assiste all'interrogatorio dei prigionieri, con un'aria autorevole ma tutta di casa; come una caporeparto in ispezione ai banchi di vendita della "Rinascente";

— quando in prigione, due o tre ore avanti di morire, chiede un pianoforte, ma che non sia troppo scordato;
— quando, *ibidem*, chiede di essere fucilata nel suo vecchio vestito;
— quando il tenente sfodera il brando ed ella vi si specchia mettendosi il cappello;
— quando ella fa al padre confessore un esposto di filosofia cinica; e questa ci pare, nel *film*, la cosa più imprudente, stonata e offensiva di tutte;
— quando rassegna il gatto nero nelle braccia di Santa Madre Chiesa. Perché, ora all'ultimo, ci rammentiamo di questo gatto aviatore e jettatore, che avrebbe meritato qualche paragrafo a parte;
— quando, con la fascia che dovrebbe servire a bendarla, asciuga le lagrime del tenente;
— quando si dà il rossetto alle labbra, davanti al plotone di esecuzione. Per morire, poi, muore bene; ma un po' tardi.
E' curioso notare, dall'*Angiolo Azzurro* a *Disonorata*, un progressivo congelarsi e stereotiparsi della fisionomia della Dietrich. Nell'ultimo *film*, non sopravvive all'irrigidimento che un numero limitato d'espressioni. Ho paura che, in fondo, si tratti di un'attrice freddissima, povera d'istinti. E quando non trova di meglio per esprimersi, mette in funzione le famose gambe. Non che io abbia prevenzioni contro quelle gambe. Ma, quantunque belle, bellissime, non desidero trovarmele ogni momento sul viso; specialmente quando pretendono di dire quello che, con le gambe, per parlanti che siano, non si potrà dir mai.
L'unico momento creativo si ha quando la Dietrich appare in veste di serva campagnuola. Nell'aspetto fisico, e in talune parti del giuoco scenico, soltanto allora trova qualcosa di nuovo e convincente.
Peccato, signora: gran peccato. E noi che, ai vostri primi lavori, ci eravamo messi (né intendiamo pentircene) sull'attenti; e vi avevamo cavallerescamente consegnata la durlindana, né più né meno d'uno qualunque di quei vecchi colonnelli.
Rendeteci il nostro arrugginito ma onorato sbuzzagatti. Torneremo a farvi il più fiorettato saluto dell'armi, quando non ci obbligherete più a sorridere, desolatamente, di questi decrepiti romanticismi, di queste cose, di queste smorfie.

« L'Italia Letteraria», 17 gennaio 1932.

CINEMA 1931

Quando dalle diverse case cinematografiche avremo avuto altri cinquanta o cento *films* tipo *Istruttoria, Due mondi, Disonorata*, ecc... tanto notevoli per la ricchezza dei mezzi tecnici che per la povertà degli effetti, forse si comincerà a domandarsi se, di questo passo, valga la pena di continuare, Il teatro ammonisce di non illudersi. Presto o tardi, il difetto di qualità nella produzione diventa disastro di cassetta. E mentre non occorrono occhi di lince per accorgersi che il livello della produzione cinematografica ogni giorno declina, i bilanci delle sale indicano che il pubblico beve grosso, ma meno di quanto si sarebbe creduto.
La crisi cinematografica d'avanti la guerra, in fondo, fu una crisi d'innocenza. Troppe gualdrappe. Troppi elmi e corazze di cartone. E troppe penne di struzzo sui cappelli delle grandi attrici. Al confronto, la crisi odierna è infinitamente più subdola e pericolosa. Ne viene fatto responsabile l'avvento del « sonoro ». Ma ciò corrisponde a verità solo in parte. Credo sia facile offrire dell'interessante e increscioso fenomeno una spiegazione, pur abbastanza semplice, ma non esageratamente semplicista.
Il cinematografo può considerarsi un'arte, ma in senso mediato: come la recitazione, il funambulismo, la danza; in tutti i quali, gioca un complesso

d'elementi che solo fino a un certo punto ubbidiscono all'idea dello stile. Una ballerina renderà quanto più flessibili le linee del proprio corpo: sfiderà la legge di gravità come una farfalla. Ma non potrà far mai quello che, del corpo umano, con una semplice matita, fecero Utamaro e Botticelli. Un trapezista ci farà pensare a Tolouse-Lautrec o al Pollaiuolo. Uno scenografo, alle luci di Rembrandt o del Caravaggio. Ma, sull'atto stesso del ricordo, noi siamo consapevoli di prestarci ad una truccatura ottimistica delle nostre impressioni. Lo stesso, all'incirca, nel cinema. E per il fatto che la natura del cinema è così ibrida e mediata, la sua estetica è confusa, approssimativa, tessuta di pretesti. C'è chi considera Chaplin un saltimbanco, e chi lo paragona a Pascal.
Comunque, quella del cinematografo, s'era dimostrata, fin dal principio, un'arte, una pratica che rendeva. Ed ogni ritrovato giovò ad ornarla, a potenziarla; quanto più essa appariva pieghevole a tutti gli usi. Ne derivò, rapidamente, un eterogeneo e mostruoso accumularsi di mezzi espressivi, a servizio d'intenti che rimanevano oscuri; se non si riassumevano in quell'unico: di produrre, a getto continuo, qualcosa d'attraente e, soprattutto, di redditizio. Un'arte resiste al tempo, alla moda, all'infiltrazione di formule estranee, col rifarsi alla propria essenza, e col raccostarsi di tratto in tratto ai propri fondamenti. Dopo le fioriture e le affettazioni del « gotico internazionale » (presentimento di Hollywood, nel quattordicesimo secolo) la pittura toscana ripiglia forza, tornando, con Masaccio, a respirare in un clima arcaico. Ma, disgraziatamente, il cinematografo non aveva fatto in tempo ad avere il proprio « arcaismo ».
In compenso, s'avvantaggiava, e si avvantaggia, delle più varie dilettazioni. Anche il più ingenuo fotografo si rende conto che le immagini della camera oscura riproducono il « vero » soltanto per modo di dire; e che l'obiettivo opera una misteriosa trasfigurazione della realtà. Gli alberi dell'orto, il gatto di casa sopra una seggiola, il viso rugoso della vecchia zia: non esistono motivi troppo comuni, troppo frusti, che la luce e la lente non ravvivino d'un che di nuovo e curioso. Figurarsi il partito che, da tale elemento di meraviglia, implicito nelle più elementari interpretazioni fotografiche della realtà, dovevano trarre operatori di gran stile, spediti con le loro macchine in terre favolose, od occupati a registrare avventure dove si mostravano personaggi bizzarri, bellezze discinte o caste, per tutti i gusti. O quando, più deliberatamente, con invenzioni chiaroscurali, con scorci inaspettati, con preziosi contrasti della grana delle diverse materie, si mettevano, e si mettono, a dipingere una canestra di fiori, un muro grommoso, un trionfo di cristalli, come veri « naturamortisti ».
Non importa dire quanto, al primordiale elemento di meraviglia fotografica, aggiungeva il « racconto », il « romanzo »; che non c'era bisogno di leggere sulla carta stampata, a spremerne immagini mentali; perché tali immagini s'aprivano là, sullo schermo. E se l'antica epica e tragedia fu epica e tragedia di re, o persone solenni, quant'era possibile in una civiltà prosaica come la nostra, il cinema serbò la tradizione: introdusse lo spettatore operaio, borghesuccio, nell'alcova delle favorite; lo fece assistere alle congiure dei finanzieri, ai consigi dei generali, dei ministri.
Ragioni d'interesse c'erano insomma a bizzeffe; tanto che la maggiore difficoltà fu sempre a dosarle in modo conveniente, ordinato. Finché, da ultimo, il cinematografo acquistò anche la parola. I contraccolpi dell'innovazione furono pronti e numerosi: agevolazione del racconto, sfruttamento di motivi che un tempo al cinema sembravan preclusi; e, d'altra parte, minore impegno nel congegnare le « sceneggiature »; un progressivo allontanamento dagli effetti più propriamente cinematografici; predominio dell'attore, del « gigione », che aveva la « voce impostata », che « sapeva parlare »; cresciuta confusione con la recitazione teatrale; e cattiva letteratura a tutto pasto. La situazione, così brevemente illustrata nelle linee ge-

nerali, trova conferme di fatto, se proviamo a tracciare il bilancio cinematografico dell'anno scorso.

Approssimativamente, in tale bilancio, ci riferiamo ai *films* che il lettore vide in Italia durante il '31. Non risulta che corrano pel mondo novità strabilianti, da cambiare il nero in bianco. E poco significa il ritardo di qualche mese fra l'apparire d'un *film* nel paese dove fu prodotto e la sua proiezione italiana. Invece, si deve tener conto delle alterazioni subìte da molti *films* (*Anna Christie*, *Marocco*, *Alleluja*, ecc., ecc.); nei quali, parti furono soppresse, altre sconciate con la sostituzione di figure fittizie alle figure originali. Ma, anche con queste avvertenze, che cosa si salva nel nostro bilancio?

Moltissimo, risponde la critica cinematografica. Osservava una volta Valéry che al più basso gradino della scala letteraria siede la critica d'arte figurativa. Temo che, a parte le solite eccezioni, la critica cinematografica sia già riuscita a cacciarsi uno scalino sotto. Rileggendo i ritagli di questa critica, si crederebbe d'aver camminato, l'anno scorso, negli orti delle Esperidi, nel Paradiso terrestre. Non ci fu testa d'asino che non ricevesse un serto di rose. Ma, per conto nostro, qui non ci tratterremo neanche su *films* come *Castigo*, *Tabù*, *Carcere*, *I fratelli Karamazoff*, *Istruttoria*, *Il paese del peccato*, *Due mondi*, *Fortunale sulla scogliera*, *Salto mortale*, *Africa parla*, ecc., notevoli, che hanno ciascuno qualche scena che non si scorda; ma che, in fine dei conti, rientrano nel genere « ordinaria amministrazione ». Quanto a pochi altri *films*, non pretendiamo sottolinearne l'importanza con documentazioni fotografiche. E' assiomatico che d'un *film* non possano esistere « fotografie immobili ». E le fotografie che ornano queste pagine, voglion soltanto costituire un omaggio ad alcuni attori e direttori.

Le luci della città: non ha il movimento della *Febbre dell'oro*, né la scarna eleganza del *Circo*. La trama, pur con bellissimi ritorni e simmetrie, nel complesso è un po' floscia. Alcune situazioni: il contrasto con l'aspirante al suicidio, la scena del pugilato, ecc., sono appesantite: per esser più sicuro di fare accettare la propria ostinazione nel *film muto*, Chaplin ha fatto concessioni alla platea. Ma si è riserbato episodi: l'inaugurazione del monumento, « domani di nuovo canteranno gli uccelli », la sosta davanti alla vetrina guardando la statuetta della donna nuda, che son gemme d'altissima commedia, legate in un metallo inferiore. Si sente che egli potrebbe prodursi in un genere d'illuminazioni cinematografiche, d'argomento quanto più intimo e capriccioso; esprimendovisi con maggiore profondità ed immediatezza che non attraverso il pretesto della narrazione.

In *Guerriero*, e *Chi non cèrca trova*, Buster Keaton, passato a denti stretti al « sonòro », ci ha malamente giuocati; anche se nella scena del « burattino tirato pei fili », sperduta nella paccottiglia del secondo film, mostra di saper raggiungere, come nessun altro, effetti di fantasticità fredda e furibonda. E teniamo sempre presente che, a tutt'oggi, Chaplin, Keaton e Greta Garbo son gli unici « grandi » artisti nati dal cinematografo, e fatti proprio per quello. Maria Dressler starebbe altrettanto bene su un teatrino strapaesano, come la povera Garibalda Niccoli. E Marlene Dietrich starebbe meglio su un « varietà », in esibizioni brevi e, diciamo così, sconcertanti. Per la Dietrich, il 1931 non è stato anno fausto. *Marocco*, con la canzone nel « tabarin » coloniale, regge a fatica il confronto dell'*Angelo Azzurro*. E non parliamo, per carità, di *Disonorata*. Ma in un *film* balogio come *Romanzo*, Greta Garbo, ben secondata da Lewis Stone, ha pagato per tutti, e principescamente. E meglio ella apparirà nel nuovo film, non ancora giunto in Italia. Quanta vera gentilezza e poesia, in *Inspiration*, sullo sfondo di sentimentalità un po' avvizzita. Che viso e che accenti, nell'*adagio* della confessione: « E dunque, m'odii proprio tanto? » La risposta sgorga dal cuore percosso: per conto nostro, signora, fate anche peggio; invece di odiarvi, vi vorremo bene, sempre più.

Probabilmente, il miglior *film* nel '31 è stato *Alleluja* di King Vidor. Non si possono attribuirgli novità nell'impostazione, ch'è di genere russo, vale a dire fondata su azioni collettive, effetti corali. Ma che ricchezza di tipi, in quel nero verminaio; che slancio e che ritmo nella recitazione; e che fusione tra le figure e il paesaggio. L'episodio dell'inseguimento mi sembrò sopravalutato. Si spiega, forse, col fatto che il *film* uscì monco nell'edizione italiana; e le proporzioni furono stravolte. Le scene d'isteria religiosa, che costituivano il nucleo, parvero incomprensibili agli spettatori, che ci fecero sopra matte risate. Gente allegra. Ma l'anno scorso, in Italia, non s'ebbe più nobile e impetuosa visione cinematografica; e faceva meglio risaltare quanto di squisitamente consunto è nell'altro ottimo *film* dell'annata: *Le luci della città*.

E fortunatamente, nel '31, s'annunciò un certo avviamento nella produzione nostrana. Senza negare che *Rubacuori*, *Patratrac*, ecc., abbiano qualcosa di buono, con *Figaro* di Mario Camerini si è felici di trovarsi lontano dai soliti « gagà », dai soliti « music-halls », che sono uguali a tutte le latitudini; e di sentirsi a casa nostra, nell'ambiente della nostra provincia, rievocato con uno stilizzamento gustoso. L'esterno del teatro ottocentesco, la sera della rappresentazione, è chiaroscurato come un bel Cammarano. La bambina che sporge il gomito sul davanzale del palchetto, e la mamma subito l'ammonisce; la nonnina, imbacuccata e rincantucciata, che va a sentire il *Barbiere* per l'ultima volta; la serva di *Figaro*, che pare una figura di Odoardo Borrani, sono creazioni perfette; e mettono nitidi accenti nell'atmosfera del *film*, pervasa di fanatismo filodrammatico e musicale. Ma di *Figaro*, e in genere delle possibilità della nostra industria, ho scritto a lungo altrove; e non voglio ricopiarmi. Certo è che *Figaro* non soltanto è, per questa industria, un titolo di credito sicuro; ma, anche al confronto di *films* stranieri troppo celebrati, rappresenta un graziosissimo successo. Eppure, se paragoniamo la maggior parte dei *films* ora ricordati con certi *films* che vorrei chiamare « classici » (*Il circo*, *Il generale*, *Teresa Raquin*, *Potemkin*, ecc.), si ha l'impressione che l'organismo cinematografico respiri sempre meno liberamente, e viva ormai d'incidenze e divagazioni. Per servirci d'un'immagine già adoperata: è come quando la pittura si dimentica d'esistere in virtù della composizione, del chiaroscuro, dei colori, dei volumi e delle linee di movimento; e si ingombra d'ornamentalismi, di simboli ed amminnicoli letterari. La richiesta sfrenata, la concorrenza, il progresso meccanico, la possibilità d'inserire sul *film*, anche in maniera puramente estrinseca, un commento melodico, gli inconvenienti del « parlato » hanno condotto al punto che nel maggior numero dei casi, non abbiamo più *film*, nemmeno d'intenzione; ma trascrizioni fotografiche di commedie o drammi teatrali e musicali. Sempre più di rado càpita di vedere una scena che mostri d'essere stata deliberatamente scomposta nei propri elementi cinematografici, e ricostrutta nella logica recisa di tali elementi. Il cinema avrebbe oggi bisogno, almeno come correttivo, di rituffarsi nella *pantomima*. (E di certi *films* tedeschi, concepiti con miglior concetto dell'essenziale cinematografico, si potrebbe dire che sono pantomime di oggetti, di architetture, di luci).

La moltiplicazione, la confusione, l'accavallamento dei mezzi espressivi, riescono sempre deleteri alle arti; alle quali giova di trarre i propri effetti da mezzi semplici e rigorosi. Quanto più i mezzi sono eclettici, e più diminuisce il piacere di vederli adoperare; perché la loro necessità è meno imperativa. Si sente che quello che viene espresso, avrebbe potuto essere espresso egualmente in mille altri modi. E l'espressione è esautorata; assume un aspetto *medio*, scoraggiantissimo. Il pubblico sbadiglia, perché intuisce ch'è ormai troppo facile produrre di questa cinematografia generica e decente. Il pubblico incoraggia sempre la corruzione. Ma diventa implacabile, quando la corruzione è avvenuta.

Al momento presente, i nove decimi dell'istinto cinematografico disponibile nel mondo sembrano rifugiarsi nei « cartoni animati ». E un respiro di sollievo circola per la sala, quando sullo schermo balza *topolino* o *bimbo poliziotto.* I soggetti sono convenzionali; ma questo cresce rilievo alla genialità della realizzazione, che si attesta, anche nei cartoni meno felici, con qualche tratto superbo. E per la prima volta, nei « cartoni animati » (in questo senso lo Chaplin dell'ultimo *film* ne ha appreso assai) il movimento grafico e il ritmo musicale sono una cosa sola; e si ha una vera musica cinematografica, non più un mero accompagnamento. Certi motivi e situazioni si accostano a quelle che ho chiamato « illuminazioni » cinematografiche; ma la costrizione commerciale grava, naturalmente, anche su questo genere di *film*, e lo trattiene in un campo puerile e fantasmagorico, così da potere esportare i prodotti in tutti i paesi. Ma ci si sorprende a pensare che cosa uscirebbe se tali invenzioni, pittoriche e foniche, pigliassero, per esempio, un contenuto satirico, caricaturale; avuto riguardo, si capisce, a non contagiare di letteratura una forma così promettente. I tedeschi hanno imparato ad applicarla con garbo alla *réclame* commerciale. Non è un'umiliazione per questa forma, se le servirà a svilupparsi e ad affermare le proprie infinite possibilità. Molte regine giunsero al trono passando per la scala di servizio.

« Scenario », I, n. 1, febbraio 1932.

BUSTER KEATON

Ho avuto occasione, più d'una volta, di scrivere intorno a Buster Keaton. Ma ho paura d'essermi sempre lasciato sfuggire il meglio. Ora mi fermavo a render qualcosa della sua presenza fisica e della sua conversazione. O cercavo di spiegarmi come mai un attore così grande si sia ridotto a darci, recentemente, certi *films* appena mediocri. Per un verso o per l'altro, m'accadeva d'esser respinto ai margini dell'argomento; e dell'arte di Keaton tralasciavo gli aspetti e significati tipici e migliori. Se il diavolo non ci mette la coda, vorrei finalmente trattare proprio di questi.
C'è una maniera ingenua di godere l'arte di Keaton; e la insegnano i ragazzini che, stipati nei « cinema » suburbani, acclamano il ritorno di pellicole quanto più antiche e bucherellate. E c'è una maniera riflessa; che si documenta in scritti tecnici, e selezioni fotografiche, quasi sempre in un gusto eccentrico, surrealista. I due atteggiamenti non si escludono; come la infatuazione del becero che, assistendo alla tragedia, impreca dal loggione contro il tiranno, non è meno probante e lusinghiera delle analisi metriche della tragedia e delle sue decantazioni estetiche e morali.
Ma occorre subito notare che i riflessi teorici, proporzionalmente, son molto meno alla moda e meno numerosi, nei riguardi di Keaton, di quello che sieno, per esempio, nei riguardi di Charlot. Potrà dipendere dal fatto che Keaton non ha mai posseduto la sottilissima astuzia chapliniana a provocare la critica con pretesti intellettualistici e ambiziosi. E sebbene ci dicano che, nelle ore d'ozio, ama occuparsi di matematica e filosofia, è probabile che, del proprio lavoro, egli abbia un concetto del tutto bonario e popolaresco. Ne farebbe fede il corso della sua carriera; qualcosa d'improvviso e sbandato ch'è nel suo repertorio; un continuo ondeggiare fra il capolavoro e il rabbercio. Ma vi sono anche altre ragioni, che stanno alla radice stessa del suo stile. E passiamo a queste.
Nato nel 1895, Buster Keaton vien dal mestiere di funambolo e saltimbanco (cfr. la breve autobiografia, in *Twinkle, twinkle, movie Star!* di Harry T. Brundidge; Ed. Dutton, Nuova York, 1930). E ciò spiega, almeno in parte, la sua predilezione pei modi acrobatici. Anche quando egli si è discostato dai primi *films*, girati (1916) insieme a Fatty Arbuckle, e pieni di fughe, salti mortali, e cadute in bariglioni di melassa, la sua maniera resta fon-

data sulla pantomima e l'acrobazia. Sotto le fioriture e i raffinamenti, in *Accidenti che ospitalità*, nel *Generale*, nella *Palla n. 13*, nel *Navigatore*, in *Io e la scimmia*, ecc. ecc., si accusa sempre questa forte e nodosa ossatura acrobatica; che è quella che dà allo stile di Keaton, anche oggi, e forse oggi specialmente, un significato esemplare. Keaton rappresenta il cinematografo nella sua quintessenza, di ritmo e movimento; nella sua nuda dialettica fisica. E' un « arcaico » del cinematografo; nel senso che ne adopera i tipici mezzi espressivi senza miscugli e affatturazioni; anzi, ai momenti ottimi, con un risalto che ha qualcosa di schêmatico e d'aspro. Il piacere che, dopo tante cinematografiche delusioni, ci dànno i « cartoni animati », è della stessa natura di quello che si rinnova, tornando a vedere qualcuno dei grandi *films* di Keaton. Un giorno, nella storia del cinema, toccherà a Keaton il posto che, nella storia della pittura, è toccato a... Paolo Uccello e al Pollajolo. Questi sono appigli suggeriti da un'intenzione illustrativa; ma meno paradossali di quanto sembrerebbe a prima vista. Si ricordi ora che, come ogni critica esordiente e immatura, la critica cinematografica è prevalentemente « letteraria »: inclinata cioè a interpretare i modi d'espressione e gli effetti caratteristici del cinematografo, in termini che meglio si convengono alle opere della letteratura. Per quel tanto che ha contribuito a formare il gusto del pubblico, e indirettamente ha agito sulle tendenze dei produttori, questa critica ha una grossa parte di responsabilità nell'odierno degenerare del cinema in commedia o romanzo fotografato. (In questo senso, erano interessanti certe osservazioni che, tempo fa, fece il Borgese; vaticinando la conquista di Hollywood per parte dei letterati e scrittori di romanzi. Interessanti: ma, per diventare augurabili e vere, avrebbero avuto bisogno d'esser capovolte da nero in bianco). Tale critica, genericamente, era poco adatta ad ambientarsi in un'arte, come quella di Keaton, che si presta il meno possibile alle trascrizioni sentimentali. Ne risulta che a Buster Keaton è toccata la ammirazione frenetica, barbara, di quelli che a teatro strillano: *porco!* a Re Claudio o a Egisto; e l'attenzione gelosa, imbarazzata, d'altri che si divertivano troppo sottilmente per curarsi d'impostare in termini critici il problema della sua arte.

L'elemento più appariscente, nel giuoco scenico di Keaton, è il contrasto tra la faccia severa e impassibile, e la pantomima vertiginosa. L'impassibilità vien considerata tra gli espedienti più sicuri a suscitare un contrasto comico. In certi *clowns*, la fissità della fisionomia è accentuata per mezzo del trucco; ma le fisionomie sono bestiali, disumane. In Keaton, è cosa affatto naturale; e la fisionomia non soltanto è umana, ma addirittura statuaria. In uno scritto di Libero Solaroli (« Cinematografo », 25 dicembre 1927), sono illustrate con acuti raffronti rassomiglianze della fisionomia di Keaton con esemplari della statuaria antica. Quella testa marmorea è rapita, spesso a occhi chiusi, nelle azioni più furibonde. A volte sembra una testa portata sopra un piatto. Quanto alle azioni, esse son calcolate come tiri d'artiglieria. Son teoremi d'alta balistica. Curvo sul tavolino, Keaton studia un *gag*, muovendo, come pezzi su una scacchiera, l'orologio che s'è levato di tasca e qualche moneta da un soldo: « Tutti i *gags* sono ricavati dalle leggi dello spazio e del tempo. E una buona scena comica spesso richiede più calcoli d'un lavoro d'ingegneria » (« Bifur », IV, 1929). In poche parole è la sua estetica, o la sua rettorica: la dottrina che governa il suo istinto.

A tale rettorica occorre combinare un gusto popolaresco delle situazioni e un senso dell'ambiente, che fanno di Keaton un testimone della vita americana non meno caratteristico di quello che, in letteratura, furono Poe, Melville, Henry. L'ambiente di Chaplin è infinitamente più generico e astratto: Chaplin è un artista internazionalizzato. Mentre la poesia della campagna, la spacconaggine pioniera (*Io e la vacca*, *Il generale*), il pette-

golezzo della provincia (*Accidenti che ospitalità*), ecc., ecc., nei *films* di Keaton, in modi tutti propri, ritrovano un sapore che regge il confronto di quell'assoluto miracolo: *Heart of the West* di O. Henry. E il provincialismo, l'ottocentismo, come giovano a rendere più fantomatici gli effetti della balistica trascendentale che scaglia su tutte le diagonali dello schermo la famosa faccia di pietra. E' una qualità di effetti che taluni francesi e tedeschi molto industriosi hanno cercato d'imitare nei loro volumi di *photomontages*; dove sull'illustrazione d'una cena di cannibali, tolta da una prima edizione di Giulio Verne, è inquadrato il completo *dessous* d'una signora d'oggi; o dove, su un episodio di sangue, che inorridì i portieri, lettori di Ponson du Terrail, si profila una vergina tolta al fregio del Partenone; e chi più ne ha più ne metta. Solo che qui non si tratta di figurine rappezzate con gusto decadente; ma di racconti che si svolgono, torrenzialmente, con piena evidenza plastica: roba di tutto affidamento, garanzia assoluta, come per le 509 o i *Longines*: provare per credere; e i signori clienti son pregati di riscontrare sulle tabelle « dello spazio e del tempo ». Un prodigio di fantasia, di capriccio; una euforia a 400 chilometri all'ora. Nessun pericolo di crepacuori, o pensieri molesti; perché Keaton non ha bisogno d'impegnarsi in motivi sensuali o patetici, che soltanto servirebbero a polarizzarlo, a paralizzarlo: lavora in pura fantasia, come un piccolo Ariosto o Cervantes.

Se tutto ciò è vero, è anche evidente che, almeno per i suoi *films* migliori, si deve parlare addirittura d'una facoltà creativa, d'un dono di poesia cinematografica, come per Chaplin e la Garbo; mentre quasi tutti gli altri attori non fanno che investirsi, mimeticamente, di motivi e situazioni d'imprestito; e sono istrioni, sia pure nel senso superiore di *personae*, di maschere; non, essi stessi, poeti. E si spiega, altresì, come esplodendo in un clima tanto ricco d'echi fantastici, le « trovate » di Keaton non restino più semplici « trovate », al modo di quelle d'un Harold Lloyd, ma assumano qualcosa di misterioso e spettacoloso. Sarebbe troppo lungo elenco, a voler citare solo le più straordinarie, attraverso le quali l'azione, come un razzo che scoppia a fasi successive, diventa insieme sempre più incredibile e lampante. Nella *Palla n. 13*, la sparizione dentro la cassettina della venditrice di cravatte; o, più bello, il travestimento da donna, nel salto mortale dalla finestra. Nello stesso *film*, il passaggio, davvero magico, dall'azione viva, di primo grado, all'azione sognata, che si sviluppa lontano, dentro la pellicola, nel piccolo cinematografo dove Keaton lavora. E sempre nella *Palla*: la corsa sulla motocicletta senza più guidatore; e quel monologo pazzo ed affabile come il monologo d'un nottambulo lungo una grondaia. Nel *Generale*, la morte dei cannonieri, dove l'illusionismo tocca l'allucinazione. In *Io e la scimmia*, la tenzone dentro lo spogliatoio: vero *tour de force* di ritmo e d'umorismo fisico, ricavato dagli elementi più scarni. Ecc. ecc.

Non c'è da meravigliarsi, a vedere come, di questa vita fantastica, sien fatti partecipare anche gli animali: in tutta la storia della vacca; nell'episodio della scimmia che gira il suo *film* sulla riva del fiume; o nel serpente a sonagli e nei conigli che scappano da tutte le parti all'arrivo di Keaton nel *rancho*: che, al solito, non sono comune *gags*, felici addentellati, ma orchestrazioni naturali del suo senso dinamico e comico. Il quale sa effondersi anche su tutto un paesaggio: come nella fuga tumultuosa delle vacche; o nella nevicata dei manifestini, nel « finale » di *Io e la scimmia.* E sempre senza nulla di enfatico e barocco, come in certe immaginazioni di Barilli o di Aragon; ma con l'ordine più lubrificato, la quadratura più sicura; e, per citarle l'ultima volta, le famose leggi dello spazio e del tempo.

Tutto ciò fa anche capire che l'arte di Keaton non possa spiegarsi, come pretende il Bergson, con gli schemi di *Le rire*; dei quali schemi, secondo il

Bergson, Keaton sarebbe l'esempio incarnato. La ingegnosa meccanicità di tali schemi lascia per l'appunto sfuggire l'accento più complesso di quell'arte; che ad essi può esser riferita soltanto in momenti stanchi. Ed è poi curioso osservare come, per un bisogno di richiami patetici, connesso forse alla sua natura ebraica, dall'ambiente d'un circo o di una metropoli contemporanea, Chaplin dia risalto a un'idea della vita che si ricollega al più tetro romanticismo della fine dell'Ottocento. Mentre a Keaton giova un ambiente un po' antiquato e provinciale, per farvi esplodere silenziosamente le sue allegre bombe, modello 1930. Disgraziatamente, la provvista di queste bombe sembra presso che esaurita. Ci sarebbe da credere che Keaton cominci ad addormentarsi. Magari ne avrebbe diritto, dopo le cose indimenticabili, e talune perfette, da lui create. Ma è un diritto che vorremmo riconoscergli più tardi possibile. E meglio non dover invocarlo mai.

Non stiamo dunque a domandarci se la carriera di Keaton sia da considerarsi sostanzialmente conclusa; o se ancora possa attendersi una ripresa importante. Accennai altrove alle ragioni per cui questo attore è venuto a trovarsi tanto a disagio nel « parlato »; ragioni delle quali egli è consapevole, e che qui non occorre riesaminare. Gli ultimi *films*: *Guerriero*, *Chi non cerca trova*, *Io e le donne*, contengono parti riuscite (il « finale » di *Guerriero*; la danza dei poliziotti e la scena del burattino tirato pei fili, in *Chi non cerca trova*; in *Io e le donne*: lo scontro tra il treno e l'automobile, gli sdruccioloni sul pavimento fradicio, le manovre col « cadavere » della donna sperticata, lo squisito *gag* del canino che lecca i francobolli, ecc. ecc.). Ma sono *films* di compromesso; se non vogliamo dire di vera decadenza.

E forse resterà sempre da rimpiangere quello che Keaton avrebbe potuto dare con un impegno più severo e una natura più colta; non contentandosi di congegnare il lavoro sopra una serie di « trovate », sebbene spesso portentose; ma costruendolo, come nel *Generale* o in *Accidenti che ospitalità*, con intiera coscienza d'arte. Invece è stato portato ad accettare « scenari » triviali, sconquassati; da cui certamente ricava quanto a nessun altro riuscirebbe: ma a che prezzo! Si caccia in situazioni nelle quali chi giudica all'ingrosso potrebbe scambiarlo addirittura per un imitatore, e non di se stesso soltanto. A momenti rasenta l'ozioso contorsionismo d'un Harold Lloyd. Muto e impassibile per definizione, si mette a parlare, a commentarsi. Con l'eccezione di quando, pieno d'ispirazione come nel *Generale*, ecc., fece tutto, e magnificamente, di testa propria; o di quando, nel *Navigatore*, s'affidò a un direttore di talento (Donald Crisp); non trova nella regìa abile ma prosaica d'un Edward Sedgwick, ciò che occorrerebbe a compensargli i difetti del temperamento non ricco d'autocritica, com'è invece quello di Chaplin; e a sostenerlo, e in certo senso rifarlo dei consumi imposti dalla richiesta del pubblico e dei produttori.

E' istruttivo notare come egli preferisca una qualità di ripresa semplice, scorrente; una fotografia senza ricerche d'inquadrature, o tagli in profondità, che pur si presterebbero ad esaltare la qualità prima descritta del giuoco scenico. Tale specie di fotografia, americana al cento per cento, è d'assai pregio, quando il *film* trabocca di situazioni che si tratta soltanto di incanalare, col minor incaglio, in un racconto aperto, convincente. Gli appoggi, le sottolineature, allora non risulterebbero che preziosità inutili, non aggiungerebbero nulla. Ma quando la forza dei motivi e del giuoco scenico non è così prepotente, quando la sostanza del *film* non è così vivida, quella qualità di fotografia finisce con l'apparire comune, diffusa. Si sente bisogno di incidenti e richiami, dai quali invece la produzione d Buster Keaton rifugge. Nell'ultimo *film: Io e le donne*, lo scontro fra il treno e l'automobile avrebbe decuplo effetto, per virtù d'una ripresa meno indifferente. Ed è più gustoso a ritrovarlo nella nostra fantasia, che a ve-

derlo sullo schermo. Si dirà che è proprio dell'arte classica quest'accrescersi nelle suggestioni, dall'atto nel ricordo. E certi *films* di Keaton son veramente ripresi con un senso così classico. Altre volte, la facilità, la levigatezza, diventano luogo comune. Anche per tali riguardi, Chaplin dimostra tutt'altra facoltà d'attenzione. Appena l'estro vacilli, sa aiutarlo con le infallibili stregonerie dell'arte.
Ma, in fin dei conti, c'è poco dubbio che, per certi aspetti di pura fantasia, investiti nelle più irrecusabili evidenze fisiche, l'arte di Keaton ha una novità finora non raggiunta da nessun altro. Si deve alla rarefazione nella quale questa arte era destinata a raggiungere i propri effetti pur apparentemente tanto corposi, se il corso dell'opera, relativamente, sarà stato breve? Keaton è abbastanza giovane e solido per darci ancora cento pregevoli *films*. Ma forse la sua anima creativa si è ammalata di qualche strana malattia: una malattia come quella del trapezista o del digiunatore dei racconti di Franz Kafka. E quanto più le sue espressioni diventano materiali, veriste, come negli ultimi lavori, tanto più si teme di non trovarci davanti che una larva del vero Keaton, un'ombra.

« Scenario », I, n. 3, aprile 1932.

Alberto Consiglio

CHARLOT RIVEDUTO

La vecchia discussione sul Cinema come arte è ormai superata. Nessuno, che abbia chiara ed esatta visione della realtà, pensa di mettere in dubbio le possibilità artistiche del Cinema. Anzi ad un precedente difetto di comprensione oggi succede una certa esuberanza che consiste nell'accettare troppa parte del Cinema sotto nome di arte. Ma un nome in cui convergono favorevolmente tutte le opinioni, un nome che raccoglie consensi troppo unanimi per essere duraturi, è quello di Charlie Chaplin. I vecchi che ancora confondono il Cinema con la fotografia — e parlano tuttavia di procedimenti incapaci di esprimere il sentimento e la fantasia — cedono le armi alla mimica persuasiva di Charlot. Non si tratta qui di un vero e proprio convincimento critico, ma di una commozione sentimentale, la più intensa, la più diffusa, quella che sgorga dalle anime semplici e costituisce davvero la *communis opinio* del criterio estetico. I giovani, d'altra parte, con una esuberanza che lascia perplessi, hanno fatto di Charlot un idolo, un feticcio, qualcosa che da troppo tempo, per quasi universale consenso, si vuol porre al disopra di ogni discussione e di ogni analisi critica. Il sospetto nasce da due dati di fatto. *In primis* bisogna tener presente che il Cinema, come altre attività, non è solamente un'arte. Anzi, tra tutte le arti è quella che più subisce l'influenza limitatrice della propaganda e della industria. Inoltre la sua enorme fortuna presso il pubblico deriva non solo dalla sua capacità espressiva, ma anche, e soprattutto, dalla sua rispondenza ad una mentalità caratteristica del nostro tempo. Hermann von Keyserling in una delle sue più fortunate opere, il *Reisetagebuch eines Philosophen*, segnala il Cinema come una delle più caratteristiche manifestazioni della moderna mentalità meccanizzata e atrofizzata della razza bianca. Il filosofo di Darmstadt critica a fondo l'americanismo pei suoi aspetti di vita uniformata e specializzata, e tra questi il Cinema che tende, nel suo modo di rappresentazione, ad abolire quasi del tutto lo sforzo individuale di comprensione, sviluppando in enorme misura la immediatezza e la semplicità espressive del teatro.
Bisogna tener presente che Keyserling, mentalità più giornalistica che

superiormente filosofica, osservava e giudicava prima del 1920, quando le platee erano dominate dai film americani d'avventure. Questi, in realtà, costituivano un teatro svuotato d'idee e materiato di un'azione infinitamente più complessa e dinamica: proprio una pura e lineare rappresentazione di fatti, destinata a cervelli impigriti. D'altra parte Keyserling non possedeva in quel tempo, né in seguito ne è venuto in possesso, una mentalità estetica capace di distinguere l'indipendenza dell'arte. Ora, benché in un quindicennio il Cinema si sia spogliato di molte impurissime scorie, la parte di esso tuttavia asservita alle esigenze industriali e propagandistiche è pur sempre esponente della mentalità criticata da Keyserling, di quell'amore del facile e dell'elementare determinato nella vita moderna dallo sviluppo delle macchine. Malgrado un Vidor, malgrado uno Sternberg, malgrado un Dupont, Charlot permane il maggior esponente di questa immensa folla; egli ne divide il favore col *Mickey* di Disney.
Il secondo dato di fatto si riscontra nello sviluppo tecnico del Cinema: la moltiplicazione e il potenziamento dei mezzi d'espressione sono stati tanto rapidi che, mentre l'opera centrale di Chaplin, *La febbre dell'oro*, segnava un netto superamento di tutta la produzione cinematografica precedente, oggi questa stessa opera, ripensata e riesaminata da una critica ricca di ben altra esperienza tecnica, appare in una luce molto più moderata.
Lo sviluppo della tecnica è uno degli aspetti più delicati del Cinema. Non si vuol certo giudicare un'opera in base alla maggiore o minore modernità della tecnica espressiva. Tuttavia, bisogna tener conto che la materia di ogni arte, prima di raggiungere una perfetta duttilità — cioè, prima di poter partecipare ad un'opera che sia indistinta fusione di spirito e di materia — ha necessariamente seguìto uno sviluppo. Sviluppo che molte volte ha elevato un utilitario mezzo di espressione (parola, disegno, suono), fino alla complessità e indipendenza dell'arte. Vogliamo alludere, per esempio, ai graffiti dei cavernicoli, agli ideogrammi antichissimi, sviluppati nei secoli prima in pittura decorativa, e poi nei grandi affreschi dei secoli classici. Così, prodigiosamente raccorciata, esiste una evoluzione dalla fotografia al Cinema.
Ciononostante il valore artistico della *Febbre dell'oro* è di cifra notevolmente elevata. I mezzi usati da Chaplin, se pure antiquati, sono bene adeguati al sentimento che egli esprime. Nessuno accuserebbe di deficienza la tecnica d'un Masaccio in confronto di quella di un Giorgione che, indubbiamente, possedeva conoscenze tecniche più complesse. Tanto l'obiettivo di Charlot che il pennello dei quattrocentisti erano già arrivati alla capacità di fondere materia e spirito. Però, se al disopra di un minimo la maggiore esperienza tecnica non aumenta il genio artistico, essa è poi singolarmente utile in sede critica. Sono queste maggiori conoscenze che consentono di svalutare delle fame inflazionate dall'ignoranza. In fondo, si deve anche alla maggiore esperienza dell'Ottocento romantico e impressionista, se oggi intendiamo quanto la tecnica accademica esorbitasse nel meccanico. Appena un genio ha rotto gli schemi creando una nuova tecnica, ecco i critici veder chiaro nell'arte di un Ingres e di un Canova.
Per quanto sia ancora difficile distinguere dei periodi nella breve istoria del Cinema, si può precisare che la fama di Chaplin è tutta formata nel periodo del grande attore. Periodo signoreggiato da una lunga schiera di famosi mimi che il Cinema sonoro ha rapidamente liquidata. A noi pare che il distacco tra il periodo chapliniano e il nostro sia determinato non solo da una maggiore complessità di mezzi tecnici, ma da un più largo e consapevole sforzo di unità, da un più evidente determinarsi dell'autore nel regista e dalla subordinazione di tutti i mezzi (attori, dialogo, trama, fotografia, scenari, luce) alla volontà creatrice dell'autore.
Charlie Chaplin segna nella storia del Cinema il massimo risultato raggiunto dalla vecchia mentalità teatrale adattata al Cinema. Le origini di

Charlot sono tipiche: ancora oggi, favorita dall'immenso successo commerciale, l'industria cinematografica americana rimette in circolazione delle vecchie opere di Chaplin, alcune delle quali risalgono addirittura ai primordi della cinematografia, ed altre, specialmente una *Carmen*, alla prima evoluzione della farsaccia in parodia.
Il confronto tra queste prime mimiche e la *Febbre dell'oro* o il *Pellegrino* ci svela, dopo attento esame, che nella produzione di Chaplin non esiste una vera e propria soluzione di continuità: egli, in sostanza, non ha che sviluppato linearmente le prime mimiche, senza poter sopprimere nelle opere della maturità il vizio d'origine formato dai procedimenti meccanici dell'antica e ingenua farsa.
Infatti, in principio Chaplin non si distingue gran che da quei vecchi comici dei quali s'è persa, ormai, la memoria: vecchio attore di teatro, egli trasferisce sullo schermo il medesimo tipo che aveva creato sulla scena, macchietta esteriore, limitata nel buffonesco degli abbigliamenti e del gesto. A quegli inizi, egli era persino inferiore ad un Prince che, capace di una comicità più contenuta e classica, sapeva recare nelle sue commedie un certo sapore molieresco. D'altra parte, a quei tempi, in mancanza d'una esperienza cinematografica, i migliori elementi non potevan far di meglio che utilizzare l'esperienza teatrale.
Dunque, Chaplin, attore da *music-hall*, chiede allo schermo il potenziamento *ad absurdum* della dozzinale comicità che aveva espressa fino a quel punto con la sua maschera. Egli si pone su di un piano essenzialmente clownesco che il Cinema feconda con artificiale velocità di azione, ma esaurisce con sbalorditiva rapidità: risse, cadute, inseguimenti, piatti rotti, salti, anche Charlot ha prodotto la comicità da negri che mandava in visibilio le vecchie platee.
Nella *Carmen*, che segna, come abbiamo accennato, un primo stadio di evoluzione, Chaplin tenta di formarsi un mondo, ponendosi accanto alcuni tipi caratteristici e caricaturali che sembrano aspirare, subordinatamente a Charlot, al rango di maschera. Molti ricorderanno il gendarme baffuto, il signore collerico e geloso, la signora pingue che formavano il mondo marionettesco del primissimo Chaplin. Solo nella *Carmen* gli ingenui *gags* segnano già un rallentamento; la parodia tradisce, se non altro, un'aspirazione alla logica: Chaplin comincia a sentire l'imperiosa necessità di umanizzare il suo gioco.
Chaplin esprime con deliberata coscienza il suo mondo artistico in tre opere principali: *Vita da cani*, *Il monello*, e la *Febbre dell'oro*. Queste tre visioni ci consentono una regolare esposizione riassuntiva del suo mondo sentimentale.
Temperamento melanconico e pessimista, Chaplin ha creato un personaggio che partecipa alla lontana di Don Chisciotte e di Tartarin: non si svolge in lui il mistico dramma delle aspirazioni cavalleresche in contrasto con la dura e piatta materialità della vita; né il comico contrasto tra l'entusiasmo ingenuo e la pavidità. Forse in lui sono ambedue questi drammi, ma in una sfera meno immediata, in un mondo più contenuto e sofferto. Il procedimento dalla parodia al dramma non è molto rapido. In *Vita da cani* il contrasto tra la povertà totale del vagabondo e la vita eroica della trincea, genera più il buffonesco e la parodia donchisciottesca che il patetico. Ma di spirito umano e sofferto v'è già in quest'opera un embrione che si sviluppa poi ne *Il monello*. E tuttavia, anche la umanità de *Il monello* è più affidata ad elementi di esteriore emotività, che ad originale e singolare sentimento artistico. Tanto l'argomento del fanciullo abbandonato e adottato dal generoso vagabondo, quanto il piccolo, meraviglioso Jackie Coogan secondano il gioco. Gioco che si esplica compiutamente solo nella *Febbre dell'oro*.

Chaplin ha afferrato nell'aria un certo dramma spirituale molto coltivato

dal gusto letterario del nostro tempo: è il dramma morboso e slavizzante degli inadeguati e degli incapaci a vivere. Esasperazione e, insieme, esaurimento di un vecchissimo contrasto romantico. I più raffinati scrittori moderni, da Rilke a Svevo, da Proust a Gide ci hanno ammannito nei più vari condimenti l'analisi dello scompenso spirituale e il doloroso contrasto tra la vita interiore e la vita sociale.
Chaplin ha realizzato nel suo tipo l'ultimo livello umano concepibile in una società che, a differenza di quella inglese, è tutta protesa al potenziamento dell'individuo come produttore e consumatore di merci. Questa sorta di paria è il povero, il vagabondo, soprattutto in senso economico. Anzi il vagabondaggio di Charlot ha qualcosa di simbolico: egli è sprovveduto non solo dei beni materiali, ma delle capacità pratiche; quindi debole fisicamente in un mondo dominato dai bicipiti, timido nel mondo della disinvoltura. Il contrasto più doloroso e grottesco è soprattutto determinato dal fatto che in Charlot albergano tutte le virtù e tutte le sensibilità che avrebbero, appunto, bisogno di disinvoltura e di forza fisica per essere attuate: affettuosità, amore pei deboli e per gli oppressi, ingegnosità.
Questa, ognun lo vede, è la spiritualizzazione dell'antica macchietta teatrale di Chaplin: quell'omino, con quella mazzettina, il tubino, il modo d'incedere, gli scarponi, quei baffettini, quel risolino forzato e, in generale, la incapacità di ridere, e quella pretesa di assurda eleganza in così lacere vesti, conciliano la nota comica con un senso di pena. Però, riassunto il valore di Charlot in termini così elementari, considerate le complesse possibilità espressive del Cinema moderno, ci si domanda se l'ideale di Chaplin non sia più letterario che cinematografico. E legittima codesta distinzione? Certamente! Come legittime sarebbero le riserve innanzi ad un quadro che traesse il suo significato più da un'allegoria ideologica che dai colori e dalle masse. La materia prima, la caratteristica più particolare del mondo artistico espresso dal Cinema, consistono nell'aspetto più esterno della vita: il punto d'appoggio dell'opera cinematografica è formato dai fatti e dalla loro concatenazione.
Non pensiamo certo di porre, con questi princìpi, degli arbitrari limiti alle arti; però notiamo che l'ideale romantico di Chaplin, per essere fatto di contrasti più intimi che esteriori, andrebbe analizzato nelle sfumature, negli stati d'animo interni, con mezzi che solo la letteratura offre. Infatti, uno dei migliori punti d'appoggio della letteratura è costituito proprio dai paesaggi interiori che essa può lumeggiare direttamente. Chaplin, invece non ha, per tradurre i contrasti interiori, che la mimica scarna e obbligata di un personaggio. Il Cinema ha mezzi di introspezione molto indiretti: abbandonato il vecchio e artificiale surrogato della mimica, non rimangono che le atmosfere sceniche, gli aloni creati dalla luce e dalla decorazione, e le problematiche allusioni dei contrasti esteriori. Nessuno può affermare che Chaplin sappia utilizzare la luce e la decorazione. Infatti, per tradurre lo stato d'animo dell'eroe, egli si afferra disperatamente ai contrasti esteriori. E poiché questi sono di una fatale ed elementare comicità, ne risulta che quasi tutte le sue opere sono per tre quarti sorrette dalla farsa.
Il capolavoro chapliniano, *La febbre dell'oro*, ci mostra l'impegno col quale questo geniale attore ha tentato di evadere dal ristretto campo nel quale lo confina la sua maschera. Il tema generale è ancora parodistico: satira del mondo avventuroso di minatori e di pionieri che la letteratura di Jack London aveva reso estremamente popolare. L'apparizione dell'omino sprovveduto e inconsapevole sull'aspra via del Klondike è singolarmente felice: umoristica, non buffonesca, essa ci dà subito una visione umana dell'inadeguato in cui consiste l'ultimo dramma di Charlot. Tanto inadeguato che tocca, con alterna vicenda, i vertici dell'eroismo e della codardia. L'opera si conserva in questa linea di sobrietà e di umanità fino alla scena del cane nel *saloon*, ove per la prima volta la comicità diviene farsesca ed

eccessiva. Ma questo non è che un episodio, subito sommerso dalla schietta e ricchissima poesia della vicenda: tutto il bene della vita, tutta la migliore vita, sognata e anelata prima in un lauto pranzo, ora si lascia intravedere dall'omino nella possibilità di un amore. Anche a lui una di quelle donne incantevoli che toccano agli uomini forti.
Le scene nella capanna di Giacomone sconfinano in qualche inutile ridondanza comica. La trovata del vento che impedisce a Charlot di uscire, è anch'essa un inutile ricordo dell'antica farsa inserito in uno scorcio ove il contrasto tra la esiguità dell'omino e la prepotenza dei due minatori è fin troppo ricco di espressione. Patetica, invece, e intimamente logica è la scena della scarpa divenuta cibo dei due affamati. L'opera non ha altra soluzione di continuo che nelle scene della capanna in bilico sull'orlo dell'abisso: da questo momento si precipita dalla più pura farsa nell'americanissimo lieto fine, non senza matrimonio, pellicce e piroscafo di lusso. Liberata da queste scorie che, tra l'altro, non rivestono alcun carattere di necessità strutturale, l'opera rimane di pura bellezza; anzi tanto completa ed organica da non lasciar supporre come il tema fondamentale possa prestarsi ad ulteriori sviluppi. Charlot ha espresso nella sua mimica tutto il suo mondo interiore; ed ha fornito una misura di contrasti esteriori fin troppo esuberante.
Infatti, il *Pellegrino*, nei suoi migliori frammenti, non è che corollario della *Febbre*: la maschera dell'omino dietro l'inferriata dell'Ufficio biglietti della stazione che lo ripone nell'atmosfera di Sing-Sing, ha un momento patetico stupendamente originale. Tuttavia, questa volta, la maggior parte dell'opera è dominata da una comicità di bassa lega. Qui, come in *Circo* e nelle *Luci della città*, il nucleo di poesia è sempre quello della *Febbre*: più che un ripetersi, lo si direbbe un riecheggiamento, la cui monotonia sia ravvivata da una violenta comicità meccanica.
Questo declinare della capacità espressiva di Chaplin ci fa ripensare al giudizio critico espresso poc'anzi sull'insieme del suo mondo artistico: cioè che esso sia più adatto alla espressione letteraria che a quella cinematografica. Le tre opere posteriori alla *Febbre* ci mostrano sempre più l'inanità di rendere con nuovi dettagli il paesaggio interiore del protagonista: Charlot è tutto lì, nella triste e disillusa melanconia del risveglio dopo la danza dei panini. A ben riflettere, tutta l'emozione dell'arte chapliniana deriva da quella cèra accorata e da quel risolino forzato. Cèra che è sempre accorata a quel modo, risolino anch'esso sempre ugualmente atteggiato. Espressioni tanto consuete che sono divenute fantocci, cartoline, ciondoli.
Tuttavia — bisogna rendergli questa giustizia — Chaplin ci ha dimostrato che in nessun modo si poteva ricavare dalla sua materia una ricca gamma di sfumature. E dopo l'analisi critica si rimane ancor più sorpresi ed ammirati che egli sia riuscito a creare un capolavoro con sì scarsi mezzi. Che l'intimo dramma di Charlot sia tutto composto nativamente di paesaggi interiori sfuggenti all'obiettivo di Chaplin, è fatto dimostrato dallo sforzo col quale l'autore tenta di rendere espressiva l'azione: l'involontario successo di Charlot come *clown* nel *Circo*, e il milionario splenetico de *Le luci della città*, che di notte ricerca la compagnia dell'omino e di giorno la fugge con ripugnanza, sono motivi troppo filiformi per giustificare l'ampiezza e il tono delle due ultime opere. La conclusione del bilancio serba una sorpresa: la discesa della parabola riporta Chaplin alla vecchia macchietta teatrale. In un piano superiore, è vero, ma non più artistico. Mentre nella *Febbre* l'umorismo patetico dà valore di universale umanità all'opera, nelle posteriori visioni la comicità meccanica disumana lo sforzo dell'autore.
E' proprio la *Febbre dell'oro* che costringe Chaplin alla funzione del grande attore, funzione squisitamente teatrale. Abbiamo affermato all'inizio di

questo saggio che la vecchia mentalità farsesca rimane nell'opera chapliniana come vizio d'origine. E volevamo alludere alle scorie, alla parte deteriore e meccanica della mimica chapliniana. Vogliamo ora mostrare come anche i limiti, anche la sostanza della parte veramente poetica di quest'opera, risentano dell'origine teatrale. Ma sarà bene precisare alcune distinzioni: l'opera teatrale subisce fino ad un certo punto la mutevole personalità dell'attore; essa consta sempre di una sostanza letteraria e dialettica, la quale forma il carattere omogeneo e duraturo dell'opera istessa; l'interpretazione dell'attore è, per modo di dire, un'opera effimera, un virtuosismo sovrapposto all'opera durabile. Viceversa, il Cinema è arte di natura particolare, nella quale la funzione dell'attore, in luogo di essere contingente e sovrapposta, è parte integrante fissata perennemente dall'obiettivo in perfetta fusione con gli altri elementi, luci, movimento, rumore, dialogo, decorazione scenica, paesaggio. Naturalmente, chiunque abbia senso estetico comprende i pericoli dei quali può esser fonte un attore che rechi nel Cinema la mentalità teatrale. Per quanto in teatro l'attore deva subordinare la sua personalità a quella dell'autore, pure egli gode di un'indipendenza che si fonda anche sulla materiale impossibilità di adeguare due personalità nettamente distinte, delle quali una — l'autore — ha sentito originalmente l'opera, l'altra — l'attore — la risente a suo modo; modo che non potrà necessariamente essere proprio quello dell'autore. Ma non è questo caratteristico contrasto del teatro che noi riscontriamo nell'opera di Chaplin. E' facile, piuttosto, riscontrare gli effetti di una mentalità, diremo così, derivata: il concepire cioè l'opera cinematografica come la cornice movimentata e fastosa di un grande attore. Chaplin non può fare a meno di far centro di ogni scena l'immancabile omino. Più che una tentazione, è una necessità del suo temperamento di attore. Un suo collega, più astuto se pur meno artista, John Barrymore, maschera l'eccessivo centralismo della sua personalità di attore scegliendo sempre degli argomenti storici i quali compensino con costumi e personaggi secondari molto vistosi l'eccessivo risalto della sua maschera grifagna. E tuttavia Barrymore non ha mai cessato di far del teatro.

Nella *Febbre dell'oro*, che è poi dramma d'un uomo, il centralismo di Charlot non guasta; d'altra parte l'atmosfera della vicenda è singolarmente intensa: la veglia e la nostalgia delle cortigiane, ci mostrano in che cosa veramente consista il Cinema puro; basta quest'episodio a dare l'atmosfera del Klondike, a tradurre in arte la vita disperata di quella gente che vive e lavora in una notte quasi perenne; quest'episodio dà all'ambiente che circonda l'attore Charlot un valore espressivo che è perfettamente all'altezza del protagonista. Così è utile rilevare nel *Pellegrino* la dipintura della società pettegola che circonda il nuovo curato, tanto tipica e vigorosa di plastica da attenuare beneficamente le ridondanze della caricatura di Charlot e dei suoi contrasti buffoneschi col mariuolo. Ma sono, questi due episodi, tali da lasciare individuare uno stile chapliniano indipendente dalla maschera di Charlot? Nel Cinema, tutti gli elementi, dai personaggi alle cose, non hanno valore di esseri umani o di materie, ma solo di fantasmi artistici: l'attore, per il poeta del Cinema, è creta, è suono, è parola. Ora, l'unica materia cinematografica di Chaplin è la persona di Charlot: il resto è decorazione, cornice intorno al quadro o, meglio, vestito su di una statua. Né questa caratteristica è assente dalla *Febbre dell'oro*: il centralismo, come abbiamo accennato, qui non guasta, perché l'opera ha un certo sapore autobiografico, di narrazione romantica. Charlot è un po' il Sorel di uno Stendhal del Cinema. Ma è proprio questo tono di vita sofferta, questa troppo elevata umanità dell'eroe che impedisce all'autore di manipolare ancora il suo personaggio. Nella *Febbre* egli ha potuto essere attore senza cessare di essere artista. Dopo, egli è attore solo in senso virtuoso.

La piena riconferma della decadenza di Chaplin va ricercata in *Luci della città*. In quest'ultima opera la crisi dell'argomento tocca, crediamo, il suo culmine. Tanto che il vecchio nucleo della *Febbre dell'oro* va disperdendosi e snaturandosi anche in altri sensi. La visione si inizia con una satira del Cinema sonoro che potrà avere qualche valore polemico, ma è assolutamente priva di qualunque necessità e di qualunque vera continuità con la successiva azione. Questo valore polemico, inoltre, è relativo alla tendenziosa difesa del Cinema muto, dominio sovrano di Charlot. Da questi inizi, può dirsi che la polemica, l'autoesaltazione, duri sino alla fine. I vecchi motivi chapliniani non riescono più a nascondere la loro monotonia sotto la farsa meccanica. Quel certo tipo di fanciulla cara alla vecchia letteratura anglosassone è spinto fino all'oleografico. Il patetico-umano della *Febbre dell'oro*, stiracchiato tra i due estremi della fanciulla cieca e di una trita musichetta sentimentale che a bella posta commenta l'azione, si risolve in un patetico-grottesco. Questo grottesco, questa satira lasciano sospettare in molti punti un'autoironia, una sorta di amaro ripiegamento dell'autore su se stesso; ma anche tale coscienza dei limiti è troppo scarsa materia ad un'opera di tanta ampiezza formale; né essa, per quel che vediamo, preludia ad una nuova ed originale visione. In fondo, della limitatezza artistica di questa autoironia appare egli istesso persuaso, tanto gli esasperati *gags* tradiscono la smania di dilatare a qualunque costo il campo d'azione. Dalla trovata del fischio, al corpetto a maglia, e al milionario suicida, è tutto un fuoco di fila di provocazioni al riso.
Tale è, dunque, l'arte di Charlie Chaplin. In futuro egli avrà nella storia della evoluzione tecnica del Cinema, un posto più importante di quello che gli toccherà nella storia dell'arte. Egli ha fornito uno dei maggiori contributi che potevano attendersi dalla vecchia esperienza teatrale.

« Scenario », I, n. 6, luglio 1932.

KING VIDOR

Tra le opere dei registi di maggiore rinomanza, quella dell'americano King Vidor è tra le più notevoli. E non solo per l'alto valore intrinseco, ma per la varietà dell'ispirazione, la ricchezza e la duttilità della tecnica, ed anche per una grande ineguaglianza della produzione. Non paia strano veder citare questo difetto tra le cause di interesse. La critica del Cinema è in faticosa formazione, e poiché non potrà raggiungere efficacia se non sviluppandosi ed elaborandosi nel continuo esercizio, giova molto in questo primo stadio, una produzione di valore ineguale ed incostante ove acquistino maggiore e più contrastante risalto le espressioni di valore poetico contro quelle di poco o di nessun valore.
Per non risolvere questo saggio in un soliloquio o in una serie di vaghe allusioni, è opportuno limitare fin dall'inizio le opere del regista sulle quali si eserciterà l'analisi critica. Il riassunto narrativo è un utilissimo ausilio; ma anche in critica cinematografica la narrazione e la descrizione si rivolgono a coloro che abbiano una precedente conoscenza dell'opera: esse non vogliono che precisare e riordinare i ricordi dei lettori. La completezza monografica, nella critica d'un regista, è ancor difficile a raggiungersi per due gravi difficoltà di ordine pratico: in primo luogo, il Cinema non è solo un'arte, ma una espressione straordinariamente complessa, un vero e proprio linguaggio; spesso le opere d'arte risultano da un'irresistibile ispirazione che prende il sopravvento su una attività meramente utilitaria. La grandissima maggioranza dei registi proviene dal personale tecnico, apparatori, fotografi, operatori. Costoro recano sul piano dell'arte, un magrissimo bagaglio culturale. Taluni registi ricordano i marmorari dell'alto rinascimento che per virtù di spontaneo e libero ingegno sapevano sviluppare in loro un temperamento di scultore. Quindi, molte produzioni hanno l'aspet-

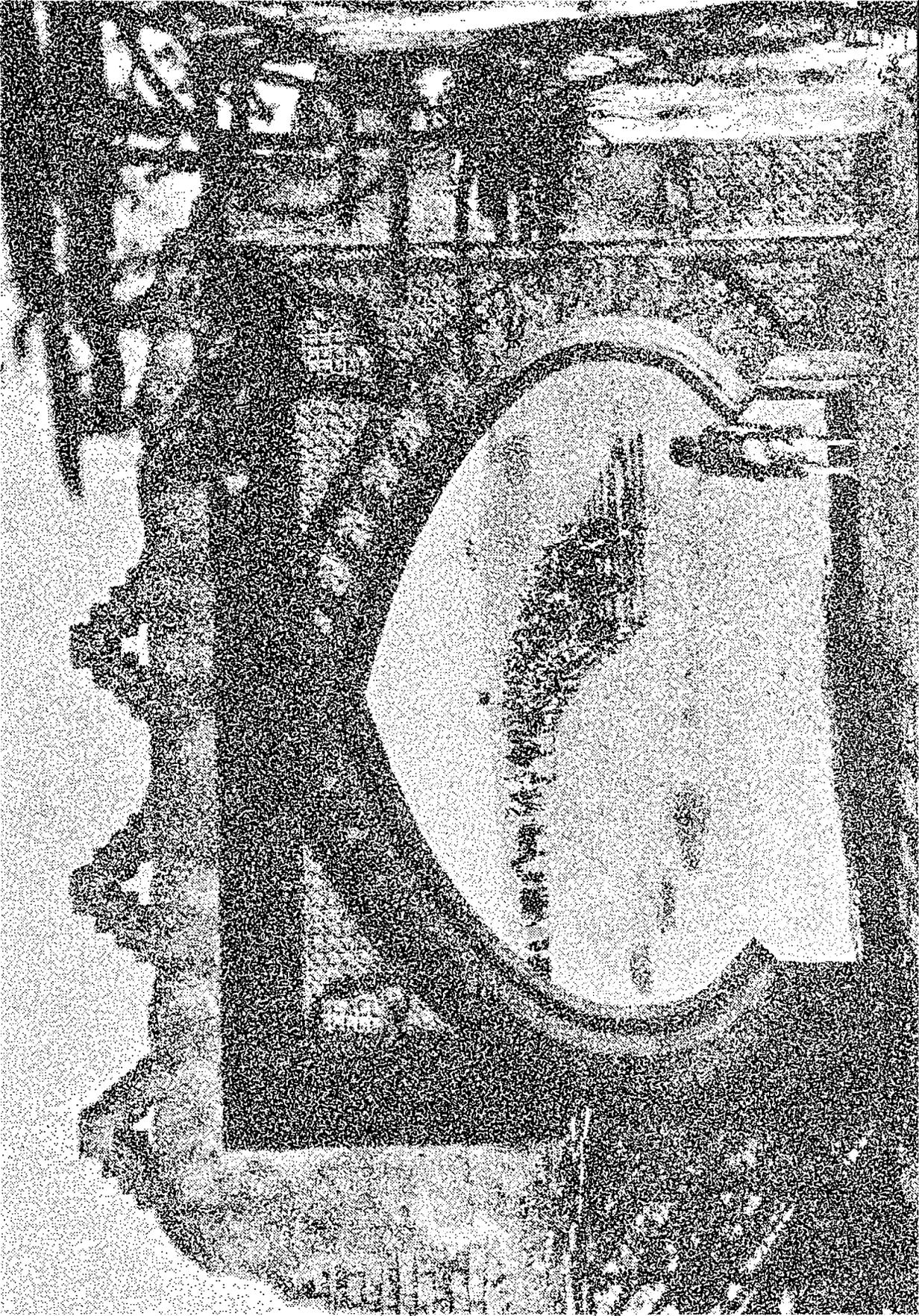
to d'una farragine e bisogna compiere in esse delle cernite preliminari per cavarne fuori un certo numero di opere che ci diano la misura esatta del temperamento artistico dell'autore. A questa difficoltà si unisce la troppo effimera circolazione delle opere: l'immensa capacità di diffusione della poesia cinematografica sembra scontata dalla estrema rapidità con la quale sparisce dagli schermi. Simbolo eloquente di una civiltà che si lascia ciecamente divorare dal tempo. Il mondo culturale, lento a svegliarsi, non si è ancora preoccupato di salvare dalla dispersione i films di maggiore importanza.

Ad una buona conoscenza di Kind Vidor bastano *La Folla*, *La Grande Parata*, *Alleluja*, *Il Campione* e *Luana*. Cinque opere salienti che, a primo sguardo, non denunziano una ben definita personalità. Non è impresso sulla loro tessitura esteriore uno stile evidente e costante quale si può riconoscere nell'opera d'uno Sternberg o d'un Dupont. Lo spirito individuale di Vidor rimane in un nucleo più interiore. Tuttavia, ha un modo caratteristico di orientare l'obiettivo e di imporgli una visione contenuta e impersonale, che svela la nativa atmosfera americana nella quale si è sviluppato il suo temperamento.

Una cifra comune ci consente di distinguere tra l'arte d'un Griffith, d'un Chaplin, d'un Vidor, da una parte, e l'arte d'un Dupont, d'uno Sternberg, d'un Murnau, d'un Pabst. Negli americani si nota una costante acquiescenza ad accettare l'oggettività esteriore della materia prima del Cinema — costituita dalla fotografia — mentre gli europei utilizzano un'esperienza opposta, cioè lo sforzo durato per raggiungere una larghezza interpretativa e plastica della fotografia. E' la differenza che passa, nelle altre arti, tra il naturalismo dell'artista, che segue la massima aderenza alla forma esteriore dei modelli, e colui che li rielabora energicamente nella fantasia. Il doppio aspetto del Cinema contemporaneo deriva dal fatto che gli americani hanno sviluppato la loro arte non solo da esercitazioni puramente meccaniche, ma in quella ingenua mentalità realistica propria degli uomini d'oltremare, mentre i primi esperimenti europei, — compiuti in Germania, — per trarre il Cinema sul piano dell'arte moderna, non potevano essere tentati che dai cosiddetti movimenti d'avanguardia.

La principale virtù di King Vidor consiste, appunto, nella schiettezza del suo spirito americano, nell'ingenuo abbandono col quale le sue opere palesano pregi e difetti. Il calmo e contenuto svolgersi delle sue trame trova una spirituale rispondenza tanto nella estrema semplicità della tecnica, quanto nella interiore visione poetica. L'intima continuità è costante anche tra un'opera nettamente deteriore come *La Grande Parata* ed una di alta efficacia come *Alleluja*. Egli non ricorre, nemmeno laddove la sua pieghevolezza alle esigenze commerciali potrebbe indurvelo, alle acrobazie: lo sguardo del suo obiettivo è antropomorfo, diretto, realistico; d'ordinario non si giova d'altro che della rotazione di Griffith e delle sapienti inquadrature.

Vidor, tra i migliori registi, è animato dal più schietto spirito cinematografico. La deformazione dei piani, della plastica della luce, del movimento alla quale ricorrono il Pabst dell'*Atlantide*, il Murnau dell'*Ultima risata* e persino il Dupont di *Salto Mortale*, rivela in questi registi una pericolosa incertezza d'espressione ed una non compiuta solidità della coscienza artistica. Essi sentono l'imperiosa necessità di affermare la loro personalità con virtuosismi esteriori, per supplire alla deficienza dell'ispirazione ideale. Le loro sapienti manipolazioni conferiscono alla visione un nuovo e grande fascino che deve lasciar sospeso il criterio del critico attento. Le suggestioni della tecnica hanno nell'opera cinematografica la medesima funzione deteriore che hanno nella poesia le ridondanti eleganze retoriche e nella pittura l'eccesso dei problemi prospettici e tonali. L'arte che ha questi vizi può ben chiamarsi impura.

Marocco di Josef von Sternberg ▷

Ma bisogna trattenersi un istante su questa definizione, che una recente esperienza ha svelato come suscitatrice di pericolosi equivoci. Equivoci non privi, invero, di una certa giustificazione: un trentennio d'arte e di critica, diremo così, impressionistica, ha conferito all'« aggettivo » puro un significato molto improprio. Infatti, si continua da molti a definir « pura » l'arte destituita di finalità pratiche e di significati dialettici (ad esempio, la poesia cubista), o quella estremamente romantica che consiste nella ingenua ed immediata estrinsecazione del sentimento (e vedi la caratteristica tecnica surrealista). Naturalmente, a parte questi estremi movimenti d'avanguardia, i due concetti hanno comodamente allignato anche in un campo di calma e posata cultura, ispirando in vario modo le retoriche del formalismo e del contenutismo. In realtà, la purezza, nella terminologia critica, vuol essere un opportuno e calzante sinonimo della integrità. Nel senso che non è « pura » l'opera d'arte formata di elementi separabili forniti d'un valore particolare troppo indipendente dal valore d'insieme. Per servirci d'un esempio persuasivo, a proposito di Cinema, si rifletta, per un istante, alla duttilità con la quale la tecnica fotografica può aderire ad un sentimento poetico: infatti, le nature morte di cui è tanto ricco il *Salto mortale* (giochi di bicchieri, di coppe, di vasellami sul banco di un bar, effetti di luce d'una via notturna sotto la pioggia, effetti d'ombra sulle pareti bianche d'una clinica), e le deformazioni espressioniste dell'*Ultima risata* e di *Moulin rouge* non sono sorte da nessun carattere di assoluta necessità strutturale; rimangono arte fotografica, estrinsecazione, alle volte, d'una personalità diversa da quella del regista, persino, d'una diversa capacità artistica di Murnau o di Dupont. E non raggiungono, in conclusione, nella somma artistica, quella intima ed assoluta fusione che conferisce all'opera d'arte gli indispensabili caratteri di integrità e di unità. Le opere di King Vidor hanno questo di interessante, che sono o efficaci o caduche, senza dar luogo a giudizi parziali. Si accettano o si respingono, senza eccessive distinzioni e senza inutile valutazione dei propositi. L'eventuale inefficacia va sempre ricercata in un difetto o in un artificio di ispirazione, non mai dietro soprastrutture ingegnose e « intelligenti ». Schiettezza? Forse persino difetto di quella furberia che deriva da una ricca cultura. La materia della sua ispirazione, — come abbiamo già accennato, — è sempre cinematografica, nel senso che poteva essere espressa solo in un film. La purità di opere come *Alleluja* o il *Campione* deriva dalla assoluta mancanza di ibridismo, dall'assenza d'ogni incertezza d'espressione. La materia plastica e luminosa di un film di Vidor si svolge su di un piano di assoluto naturalismo: la fotografia rimane per lui mezzo di riproduzione oggettiva, non un mezzo di originale interpretazione. La creazione, la esteriorizzazione, la materializzazione del suo mondo interiore derivano dalla costruzione d'una vita, dalla istituzione d'una rete di rapporti tra elementi che già hanno la loro precedente vita pratica.
Questa purezza espressiva risalta anche meglio dall'analisi degli argomenti, dalla struttura interiore ed esteriore delle vicende. Persino un film di valore nettamente negativo, *La Grande Parata*, presenta alcuni interessanti aspetti di questa schiettezza.
A dirla in succinta formula epigrammatica, il più intimo spirito di King Vidor si risolve in un ampio ed efficace senso della collettività. Ma non interpretata in modi simbolici ed astratti: collettività intesa ed espressa nei suoi valori più intrisi di umanità. Spiace, per esempio, nella *Grande Parata*, l'evidente retorica propagandistica, quella guerra intesa come divertimento sportivo, come ludo rischioso e superficiale, quella guerra che è stata la tragedia di tutta l'umanità rappresentata come una bravura americana, quella Francia rurale che sa di luogo comune. Tuttavia, quel modo di fare e di vedere la guerra fu tipico della mentalità americana. Non, si badi, della classe dirigente, ma della gran massa popolare satura di benes-

sere economico che muoveva alla guerra, spinta da ingenui ideali umanitarii, come ad un gigantesco ludo sportivo: la preparazione di quella gioventù cementata da così scarsi spiriti nazionali era avvenuta, appunto, negli stadii, e la molle vita di pace agiata, di vita troppo piena, creava appunto il desiderio deleterio del rischio fine a se stesso. Infatti, in tutta la prima parte della *Grande Parata*, il ritmo militaresco e un tantino operettistico della mobilitazione interpreta, se non con efficacia artistica, con verità, diremmo, documentaria la fanciullesca mentalità americana. L'ottimismo gaio e spensierato dei tre soldati è la fiducia ingenua d'un popolo giovane, cui salute e danaro danno quella cieca sicurezza di cui son privi i popoli vecchi travagliati dalla cultura. E' il caratteristico e fanciullesco ottimismo che, ai primi stadii d'una civiltà, supplisce alla deficienza d'ideali. Così acquista un senso nobile e simbolico la fratellanza dei tre soldati appartenenti a tre classi diverse, che si scoprono di spiriti tanto simili nella vita di trincea, e quel sereno finale in cui la zolla percossa dal piombo si riapre a ricevere il seme, e la contadina, nel paese deserto d'uomini, ritrova l'amore del soldato d'oltremare, mutilato ma ancora tanto forte da rinnovare sulla terra le fortune della vita.

Come tutti i documentarii di propaganda *La Grande Parata* è priva d'un profondo sentimento e d'una durabile significazione spirituale: in essa nuoce non tanto la retorica patriottica, quanto il carattere puerile dell'ispirazione originaria.

Ma l'opera seguente di Vidor dimostra di che sia capace il suo spirito, quando non si lascia sopraffare dalle esigenze pratiche delle case editrici. Egli non è capace dei destreggiamenti necessari a coprire d'una maschera d'arte le opere utilitarie. Per esempio, si vedrà ripetersi in *Luana* la caratteristica non partecipazione del suo spirito osservata in *La Grande Parata*: impostogli il compito di risollevare le sorti d'una attrice, egli pone in atto i soli mezzi del mestiere, senza utilizzare l'esperienza artistica; e non si preoccupa di mascherare gran che il riecheggiamento, se non il plagio, di scorci familiari a Van Dyke e al *Tabu* di Murnau. Questa deficienza, che lo rende tanto dissimile da un abilissimo manipolatore della sorta di Clarence Brown, deriva soprattutto dalla potenza del suo mondo interiore. Egli non può, e forse non sa esprimersi che in assoluta libertà. La *Folla*, alleggerita della più pesante retorica cinematografica, è il primo, chiaro documento della sua elevata capacità di sentire.

Il tenuissimo filo della *Grande Parata*, la predilezione cioè dei sentimenti collettivi, prende qui una forma ridondante ed invadente. Il suo spirito, e meglio si direbbe il suo gusto, ha respirato la migliore atmosfera americana, che americana si dice per approssimazione: v'è del puritanesimo e della mania predicatoria, insieme ad una tipica tendenza ad interpretare la vita come missione di lavoro, concetto caratteristicamente calvinista che risolve la felicità nel successo.

In questo film la visione nettamente realistica, il costante ed oggettivo equilibrio, escludono quei caratteri marcati e ridondanti così familiari al Cinema tedesco. L'uomo della folla vi è studiato ed analizzato con un naturalismo rigoroso; la vita del mediocre vi è svolta e descritta con una emozione contenuta, con un diffuso patetico che conferiscono all'opera una singolare efficacia. E deriva dai contrasti, dalle sventure, dallo sforzo continuato nel quale dura il misero per sollevarsi, una moralità profonda, persuasiva: la conclusiva bontà delle forze ineluttabili che presiedono alla lotta per la vita. *La Folla* è il film della vita americana, della società capitalistica, ma intesa nel suo senso migliore, nella sua parte più elevata, svolta dai profughi europei scampati alle guerre di religione. E l'ottimismo che ispira la vicenda non è quello infantile e superficiale della *Grande Parata*, ma quello degli spiriti sanamente religiosi, che non dubitano del pre-

mio promesso alla fatica umana: premio reale e terrestre, non promessa di felicità futura.
Eppure, è questa religiosità eccessiva, questo moralismo troppo esplicito e programmatico che inficiano alquanto il valore della *Folla.* L'autore evita di marcare i caratteri; tuttavia questa cura diventa difetto: il protagonista si muta in simbolo troppo astratto, lo studio individuale si disperde troppo nella rappresentazione della massa, che raggiunge una potente e definitiva efficacia. E si riconoscerebbe in questo aspetto tutta la potenza artistica del lavoro, se *Alleluja* non ci mostrasse le istesse esperienze della *Folla* condotte ad una superiore perfezione.
Il primo film sociale di Vidor fa pensare per un istante alle prose unanimiste di Jules Romains e, in certo modo, alle rappresentazioni di folla e di sentimenti collettivi tentati nella nuova Russia. Dal paragone (e le migliori opere di Romains sono precedenti alla maturità del Cinema come arte), risulta evidente la natura strettamente cinematografica della materia. La letteratura, infatti, non dispone, per realizzare una folla e i suoi sentimenti, che della descrizione e, per rappresentarne la psicologia, che della narrazione dialettica. Un poeta della forza di Romains è riuscito ad infondere nella sua prosa gli elementi che soli possono rendere efficacemente lo spirito della folla: l'atmosfera e il movimento. E tuttavia questa rappresentazione non è che parziale e indiretta. E' impossibile leggere *Le Vin Blanc de La Villette* senza correre col pensiero al Cinema come alla più opportuna espressione. Infatti, lo scrittore è costretto necessariamente a rappresentare la folla riflessa, travasata nella sua persona che racconta. Non può conferire ad una folla l'efficacia rappresentativa dei separati caratteri di personaggi, svolti attraverso le azioni. Se ricorre ad una combinazione di piccole scene (e si ricordi a questo punto Dickens), la deficienza di movimento e la sommarietà delle macchiette gli fanno smarrire il valore plastico. Invece, la simultaneità, la luce, il movimento, liberi padroni del campo, in una fusione perfetta con caratteri salienti e figure minori, realizzano in *Alleluja* una delle più potenti opere della poesia umana.
Non ci si trova qui, innanzi ad una moralità religiosa, ad una trama dialettica che prenda un troppo efficace sopravvento sul puro svolgimento dei fatti: il poeta intuisce liberamente, con la sola forza del suo sentimento, il dramma profondo e lacerante d'una folla di schiavi. Non schiavi d'una norma giuridica, ma d'una eredità di dannazione. Lo spettatore è come rapito in un mondo assolutamente insospettato, in un inferno di contrasti e di passioni assolutamente nuove. Tuttavia, non un particolare del lungo dramma appare men che vivo e reale. Nasce dalla nuda presentazione dei fatti, una delle più complesse vicende psicologiche che siano mai state tentate da un poeta. Sono i negri d'America, popolo di schiavi redenti giuridicamente da una guerra quasi religiosa e socialmente dal libero lavoro. Operosi coloni degli Stati del Sud, vivono coltivando il cotone e adorando il Dio di Calvino. Tutto un mondo, tutta una civiltà: giovani contadini, vecchi pastori, madri prudenti ed amorose, giovanette sentimentali, donne fatali, uomini corrotti, biscazzieri, ballerini. Il dramma nasce dalla istessa complessità sociale di questo mondo. L'emancipazione, conferendo agli schiavi gli istessi diritti dei bianchi, impone loro di superare d'un balzo lo spazio che sta tra la schiavitù classica e la forma più evoluta di libertà, spazio attraversato dalla razza superiore in un millennio di durissime lotte. Il popolo nero non ha attraversato che tre stadii: dalla vita selvaggia delle tribù senegalesi governate dai capi e dagli stregoni alla schiavitù delle piantagioni della Luisiana; da questa dura condizione, tanto efficacemente dipinta nelle belle pagine della Enrichetta Becker-Stowe, alla vita degli stessi padroni, quella che il povero schiavo doveva veder lontana da sé e dal suo spirito come quella degli dei. Afferma un vecchio adagio che la natura non fa salti. L'anima nera non s'è aperta alla felicità, né alla piena

e serena possessione dei beni civili: dalla libertà si snoda un groviglio di passioni; l'umile ed elementare mentalità del selvaggio contrasta con l'abito civile rimasto superficiale; il contrasto, intanto, si affonda nelle latebre dell'anima nella quale la modernità, pur attraverso laceranti turbolenze si scava la sua via. Così, tutti gli aspetti della vita negra assumono un valore paradossale: la vita intima della famiglia rurale è idilliaca; non senza efficacia il film prende le mosse da una inquadratura di piantagione e di negri curvi a raccoglier cotone, che trasporta lo spettatore nell'atmosfera della *Capanna dello Zio Tom*; il negro, nella sua vita familiare, è sempre il buon selvaggio della prima generazione romantica, l'innocente che conferma la tesi della naturale bontà umana, di *Atala* e di *Paul et Virginie*. Ingenuità che assume sovente qualche forte carattere umoristico, specialmente quando le circostanze, o una fanciullesca vanità, spingono i negri ad imitare più letteralmente le usanze dei bianchi (vedi, per esempio, la commovente scena del matrimonio). La estrema purezza di questa vita familiare giustifica psicologicamente l'eccesso delle reazioni: le cupidigie si scatenano improvvise e selvagge, le vendette sono sanguinose e, viceversa, i pentimenti subitanei e le redenzioni imposte faticose. Una notte d'orgia e d'oblio, un fratricidio commesso per errore sono riscattati da un giovane negro con una vita di predicazione e di missione: il proselitismo calvinista trova in lui la sua più accesa espressione. Tuttavia, proprio quando l'entusiasmo religioso giunge all'apice, dal fondo istesso del fanatismo si risolleva il demone della stregoneria: in una realizzazione d'una verità impressionante, Vidor fa evolvere un coro di salmi cantato da un'assemblea di negri calvinisti in una furiosa sarabanda africana; il gesto delle mani percosse in alto, atto di invocazione al Dio cristiano, si accentua gradatamente, determina il movimento di tutte le membra, di tutto il corpo, in modo che, lentamente, dalla carne dei negri risorge la memoria delle fantasie religiose, delle orgie mistiche commentate dal lugubre tam tam degli stregoni. Nel viluppo dei demoni risalta quello carnale: una ballerina negra, convertita dalla parola del giovane missionario, ritrova poi con lui la via del peccato.

In un lontano paese di minatori s'apre una parentesi di amore e di lavoro. L'anima umile del contadino è priva, ormai, anche della libera atmosfera dei campi. La donna, invece, che sente acuta la nostalgia dei foschi *cabarets*, è richiamata da un vecchio e turpe amore. L'amore è riafferrato dal demone sanguinario, dal cieco istinto della strage: risorge in lui il lugubre cacciatore d'uomini che vaga per la foresta fiutando la preda umana. E il durissimo lavoro del bagno penale è accettato dall'omicida con un cuore rimasto puro nel fondo, umile nel riconoscere la colpa, nell'accettare il castigo. Dall'animo dello schiavo non è sorto ancora il demone della superbia.

La conclusione ottimistica, l'amore puro, la vita idilliaca che si rinnovano, dopo la tragica e lunga parentesi, anche qui è la logica conclusione poetica: è il senso profondo, l'orizzonte aperto senza i quali nessuna vita è vita. Si rammenti, a questo punto, che anche la cupa disperazione di Raskolnikof ha la sua conclusione in un raggio di luce.

Il dramma di questo popolo di schiavi è intriso della più alta umanità. Risalendo nel corso dei secoli, si ritrova nelle eresie paleocristiane, in certi misticismi travolti, nel loro fondo, dal demone carnale, il medesimo, intimo dramma che travaglia l'anima dei negri vidoriani. E' quel punto cruciale, umano, universale, che ogni popolo attraversa nel suo svolgimento, in cui bene e male appaiono indissolubilmente confusi in un solo anelito. Mirabile in *Alleluja*, la continuità e la integrità della realizzazione. E' di quelle opere rare che dopo una sola visione rimangono indelebilmente scolpite nello spirito, in ogni loro particolare. Le scene della vita familiare, la taverna negra sulle rive del Missisipì coi suoi attori di varietà, le scene di fanatismo religioso, il furore omicida del protagonista, si seguono in un'at-

mosfera abbacinata dal gran sole dei tropici, oppressa da una vita troppo piena e cupa in quel certo che di mistico e di fatale che vi alita. I canti, le voci, i dialoghi sposano in ibrido connubio il vario e satanico mondo dei negromanti col rigido ed uniforme carattere dei puritani.

Una più completa misura della ricchezza della ispirazione vidoriana è data dal *Campione*. Anche un artista della sua fatta avrebbe potuto sentirsi impacciato da una maschera così autoritaria e da un carattere così definito come quelli di Wallace Berry. Tuttavia, non solo questo film prova la assoluta e netta supremazia della personalità di King Vidor, ma dimostra ancora una volta la funzione dell'attore nel Cinema e la continuità del mondo ideale dell'autore. Mentre in opere come *La Folla* ed *Alleluja* l'ispirazione parte direttamente da una massa, e il protagonista principale rimane costantemente la collettività, in *Campione* la vicenda e l'atmosfera sono ispirate e determinate dalla istessa maschera brutale di Berry. Il procedimento del regista nei riguardi di questo attore, somiglia in un certo senso a quello del pittore impressionista innanzi ad un paesaggio. Il *Campione* è una vera e propria opera osservata dal vero.

Il Berry è costantemente utilizzato dai registi americani per realizzare il tema della brutalità, della forza cieca e bestiale. Gli autori che non hanno impeto efficace di personalità, — come a molti è accaduto con Jannings, — si lasciano vincere dal carattere troppo marcato di attori di tal fatta. Nei migliori casi, essi li accettano come maschere dell'antico spettacolo teatrale: Berry la forza bestiale, Jannings il gigante dai piedi di creta, Lewis Stone il vecchio signore inappuntabile, e via dicendo. Vidor, invece, ha saputo entrare nell'intimo di quella forza bruta: egli l'ha ripensata, risentita, rielaborata, cavandone un complesso e sofferto spirito. In confronto alle sue opere precedenti, di più appariscente indole collettivista, il *Campione* par che voglia approfondire la psicologia d'un personaggio. Ma una più attenta analisi svela la continuità ideale tra il *Campione* e l'*Alleluja*. Il campione è il bruto moderno in tutta la sua cieca bestialità: ha raggiunto una volta la gloria e la ricchezza con la forza dei pugni ed è ricaduto come una meteora nella oscura miseria, infrollito dall'alcool e dai vizi. In lui si manifesta il mondo losco e volgare dei pugilatori, delle bettole, delle bische, vita sinistra e disperata di ripieghi e di lente, inevitabili cadute.

Ma l'osservazione del poeta fruga in quel viluppo sordido, cerca con ansia una luce di umanità superiore e la trova nell'amor paterno che anima il vecchio campione per un suo piccolo figlio. Tutta la vicenda, gli aspetti più cupi e miserabili di quel mondo corrotto appaiono trasfigurati ed illuminati da quello scambievole amore. Il piccolo adora quel papà che chiama per nome, che per lui è il massimo simbolo della forza e della potenza. Ne è il compagno, il seguace fedele nelle notti di gioco febbrile. E nel corrotto giocatore vive, pur nel tormento dell'abbietta decadenza, il disperato sogno di risollevarsi per quel bimbo che ha tanta fede in lui. E niente riesce a dividerli, non la madre passata a migliori nozze, che vorrebbe riscattarlo da quella vita sordida, non la stessa volontà paterna che spera di conquistare, col sacrificio del proprio sentimento, un migliore avvenire al bimbo. Il campione, alfine, trae dalla sua passione la forza per ritornare sulla pedana, per riconquistare col peso dei pugni la ricchezza e la capacità di assicurare un migliore avvenire al bimbo. Vince, sì, sorretto dalla fede ingenua del piccolo, ma muore, subito dopo, col cuore sfiancato. L'ultimo stadio della brutalità umana si redime nel sacrificio, si risolve in una elevazione nobilissima.

Il *Campione* realizza pateticamente il contrasto tra la spiritualità e la bestialità della natura umana. Non opposizione di termini schematici, ma contrasto di vive ed umane passioni. Il dramma d'un uomo dilaga su di un mondo. L'atmosfera chiara, nitida, di città nuove e sature di danaro è resa con luci nette, con movimenti essenziali, con suoni e dialoghi sobri, il

minimo necessario alla verità d'una vita. Non un'acrobazia, non una bizzarria d'obiettivo ci rammenta il duro sforzo meccanico di cui questa spirituale vicenda è il risultato. La spiritualità di questa vicenda è così interiore e plastica che può vestirsi dei più semplici panni.

« Cine-Convegno », I, 25 aprile 1933.

RENÉ CLAIR

L'ultimo lavoro di René Clair finora noto agli italiani, *À nous la liberté!* è un documento d'arte di evidente perfezione: opera notevole soprattutto pel suo ben definito carattere cinematografico. Si direbbe che i fantasmi del poeta non potessero avere altra espressione che il movimento e le luci. Niente più di questo risultato di pura cinematografia è utile a lumeggiare gli intimi aspetti della nuova arte, quando si rifletta alle origini squisitamente letterarie dell'autore.
Questa origine non guasta il sentimento di René Clair. In un certo senso, egli è l'opposto di un King Vidor, che trae la sua forza creativa da totale assenza di influssi culturali. In René Clair la cultura determina un acutissimo raffinamento dell'intelligenza. Quando l'intelligenza sentimentale ha una elevata capacità di assimilazione, l'esperienza culturale si muta in seconda natura.
Il Nostro è passato attraverso il giornalismo e la critica respirando a pieni polmoni l'aria dei cenacoli parigini d'avanguardia. Si è trasferito nel Cinema solo dopo aver lungamente esercitato la sua coscienza critica sui dati della nuova dimensione artistica. E aveva, quindi, da seguire una via totalmente diversa da quella comune agli altri registi provenienti dal personale tecnico. Chi voglia comporre uno studio critico sulla produzione d'un Dupont, o d'uno Chaplin, o d'un Vidor, incontra la maggiore difficoltà nello stabilire dove l'artista prenda definitivamente il sopravvento sull'organizzatore di meccanici spettacoli. Tuttavia, mentre i primissimi film di Chaplin non rivelano che il limitatissimo mondo di un artista di varietà, quelli di René Clair già testimoniano l'abissale squilibrio tra le intenzioni poetiche e la padronanza del mezzo d'espressione.
Il compito di René Clair è stato, quindi, singolarmente arduo. Mentre i registi tedeschi e americani utilizzavano e raffinavano le esperienze di un Griffith e di un Laemmle, Clair maneggiava un obiettivo ricco più d'intuito che di sapienza tecnica. Il suo ingegno rimane ricco del tipico *esprit* francese, caratteristica nativamente letteraria. Ai tempi del suo debutto, il primitivismo del Cinema si manifestava con enormi impalcature industriali. L'incapacità di esprimere un originale mondo di poesia era mascherata coi più audaci e complicati artifici, con lo spreco del più paradossale lusso esteriore. (Così, taluni spettacoli teatrali mascherano, non senza una provvisoria efficacia, la povertà di valori poetici con prestigiose messinscene e sfolgoranti giochi di luce). La moderna tecnica del Cinema segue da vicino e persino supera gli sviluppi dello spirito artistico, semplificando all'estremo gli apparecchi meccanici, in modo da liberare la nuova arte dall'opprimente giogo industriale. La nuova arte tende fatalmente a riaffermare e ad amplificare, non senza clamore, la libertà e l'unità spirituale dell'individuo, ponendo i mezzi di creazione in più diretta dipendenza della sua autorità.
In un certo senso, quindi, il letterato René Clair è stato un precursore. I primi film del nostro, *Paris qui dort, Entr'acte*, sembrano il risultato di una cinematografia rudimentale, in cui i ripieghi e gli artifici puerili testimoniano insieme dell'inesperienza del regista e della scarsità dei mezzi finanziarii. Ma questo valore precario derivava anche da qualche altra più complessa origine. Corrispondeva in gran parte anche alla mentalità funambolesca ed avanguardista molto in voga in quel torno di tempo. Infatti, gli esperimenti cinematografici di René Clair sono coevi di alcuni esperimenti

teatrali (e basti ricordare quelli di Tristan Tzara e di Jean Cocteau), nei quali l'artificio, l'elementarità e, talvolta, persino la puerilità, erano esclusivamente programmatiche, derivate da audaci retoriche. Si voleva generalmente reagire ad una tecnica troppo scaltrita, tanto ricca di mezzi e di artifici da contaminare l'arte con un eccessivo meccanismo.
Tale gioco, però, di rado è apparso veramente persuasivo. E stato utile, sì, ad alcuni temperamenti, schietti superatori degli schemi culturali, come un Apollinaire, un Cocteau e, poniamo, anche un Aragon, ma insieme è servito a molti per rendere più facile la fatica artistica e vestire d'orpello la loro povertà. Infatti, nemmeno il primo avanguardismo di René Clair è di buona lega. Il soggetto di *Entr'acte* è di Francis Picabia, che a quei tempi era annoverato tra i dadaisti.
Ma René Clair non è rimasto gran tempo nel mondo dei ripieghi. La potenza del suo sentimento doveva rapidamente liberarlo della cartapesta e delle comuni scene teatrali. La tecnica d'una poesia non si acquisisce nello studio, ma è l'istesso sentimento che se la foggia in una lunga e sofferta vigilia. Il caso che esaminiamo, di forzata acquisizione della tecnica cinematografica — che è la più dura a piegarsi al fantasma poetico — è una nuova ed eloquentissima prova della sovrana libertà del poeta. Ed è necessario insistere su questi documenti, per arginare la petulanza della critica improvvisata che tende sempre a confondere il poeta col retore, la poesia con la poetica. E la vecchia storia si ripete col Cinema: quanto minore è la preparazione culturale del critico, con tanto maggiore ostinazione dura a confondere il poeta del Cinema col fotografo o con l'attore, e ad esaltare l'apparato esteriore del film, ignorando che la difficoltà della creazione di un'opera d'arte è proprio nella sua nuda, trasparente semplicità.
La prima ricerca di un'arte umana rivela in René Clair un temperamento satirico che costituirà, in seguito, la principale vena del suo sentimento. *Le chapeau de paille d'Italie* è tutto una grassa e corrosiva risata. Naturalmente, le esperienze che egli compie, se pure non sboccano in concreti risultati d'arte, gli tornano proficue per un altro verso. Il suo addestramento è rapidissimo. Egli coltiva con intelligente attenzione la caratteristica possibilità del Cinema di riprodurre costumi ed ambienti tipici. L'osservazione umoresca, in questo film, non è priva di un fine talento psicologico. Manca ancora quel colorito veristico, di vita colta nel suo pratico svolgersi, che distingue l'unità cinematografica da una mera finzione teatrale. Onde può dirsi che René Clair inizi la sua vera maturità artistica con *Sous les toits de Paris.*
In questo film egli affronta risolutamente il suo problema personale, che è ancora nel raggiungimento d'una totale padronanza della tecnica: meglio si direbbe, nel raggiungimento d'un esatto compenso tra il suo mondo fantastico e la capacità di esprimerlo in opera d'arte.
Il film parigino di René Clair, *Sous les toits de Paris*, rivela un forte temperamento autocritico. Egli mira a un realismo integrale, nel quale lo stato d'animo poetico possa colare senza ostacoli o perdite, per fondersi con la spiritualità del sentimento. E per questo, mette da parte la satira, capace di falsare la realtà con simboli ed astrazioni, e ripiega sulla nota patetica, non meno tradizionale, determinatrice di un'atmosfera nella quale vivono espressioni di un più largo ed immediato significato.
Persino la sua fotografia abbandona ogni pretesa di colore, ogni tentativo di deformazione e di rielaborazione della realtà: nudo e semplice gioco di bianco e nero; fotografia lineare, presa da un obbiettivo privo di scaltrezze. La sua Parigi è quella delle taverne e dei bassifondi, la vecchia città dai tetti molto spioventi e dai molti comignoli, fumoso colore sopravvissuto ai tempi di Luigi Filippo e del terzo Impero. E' uno scenario naturalmente pittoresco che ravviva la fotografia coi suoi intimi colori.

Gli scorci, scelti con mano veristica, sono fusi in unità d'arte da un collegamento impeccabile. L'obbiettivo percorre il paesaggio con un giro rotante e saltellante che è uno dei motivi fondamentali del film, e s'apre in alcune visioni oblique ed indirette, arricchite dai singolari effetti della sonorizzazione.
L'autore fa centro d'uno *chansonnier* e della sua giornata di allegro e patetico vagabondo. E in questa scelta è forse una segreta deficienza del film: l'argomento sembra un po' troppo subordinato alla necessità di sfruttare al massimo il nuovo ritrovato tecnico, e di dare alla copia dei canti una giustificazione logica. Nasce una di quelle canzonette parigine a largo successo che si cantano nella via. Lo *chansonnier* la presenta a un gruppo d'oziosi e distribuisce il foglio volante, mentre l'obbiettivo arguto studia i tipi, il borseggiatore, il teppista, la vecchia signora ingenua, le ragazze del popolo, e fruga lungo le facciate delle case, penetra in certi interni, raggiunge la bettola, il ballo pubblico.
Già in questo film spunta la nota saliente di tutta la poesia di René Clair: un elogio, che questa volta pare accorato, della vita umile, libera, popolaresca. Par che dipinga con mano umile e rispettosa una serie di scene della vita dei bassifondi, senza distinguere gran che tra i varii sentimenti, mostrandone i triboli nel loro valore elementare e le gioie semplici, nude. Vita fatta di dolori e di rinunzie, che non ricava altra gioia se non dall'esistenza del vagabondo, precaria e spensierata.
Tuttavia, i difetti di questo film lasciano un tantino sospettosi. L'autore sembra accettare con intenzione certi atteggiamenti del Cinema di maniera. Così, non s'abbandona alle esigenze pratiche del sonoro senza trarne un singolare partito. Si direbbe che ricami deliberatamente su di un patetico un po' dozzinale, per insinuarvi nel fondo una sottilissima vena di amara ironia. Infatti, quella sua canzone, *Sous les toits de Paris*, arieggia, non senza intenzione, quell'altra, un tantino furbesca, *Sous les ponts de Paris*. La Parigi dei *gigolo* e delle *gigolettes* è presentata con un piglio piuttosto deliberato. La nascita della canzone, studiata in tutti i suoi popolari riecheggiamenti, la vita dei bassifondi, vogliono spogliare il simbolo del suo carattere di vieto luogo comune e conferirgli un vita concreta.
In questo acuto spirito letterario, ferve una reazione amarissima, antiborghese, che assumerà sempre maggiori caratteri di anarchia sentimentale. Egli cerca l'umanità e la bontà non nella vecchia natura romantica, nei liberi campi, ma più oltre, sull'ultimo livello della società: nel miserabile trovatore dei vicoli. Là, tra ladri e teppisti, carceri e sbirri, bettole e rivoltellate, egli coglie il fiore dell'amore schietto, dell'abnegazione, della fraternità, e dipinge un animo superatore che sa risolvere il sacrificio in sorriso, in canzonetta. L'atmosfera in cui è avvolto il film, è uno dei luoghi comuni della vecchia Parigi. René Clair, per quanto senta la necessità di verismo che anima il Cinema, non sa e non vuole dominare del tutto la repulsione per la realtà, retaggio tipico, diremmo, del romanticismo francese. La realtà egli sa trasformarla in un mito insensibile.
Il carattere saliente di *Sous les toits de Paris* è il tenore collettivo della poesia. I protagonisti vi agiscono con una umanità perfettamente equilibrata. Se l'insieme del film aspira molto sottilmente a un piano simbolico, i personaggi né sfumano nell'astratto, né sono marcati in pittoresche macchiette, come l'argomento avrebbe potuto implicare. I due compagni, l'orologiaio e il canzoniere, sono realizzati come due tipici uomini della folla. La *gigolette* è intuita con osservazione profonda e singolare: una faccia cupa, un'espressione restia, un carattere di fanciulla che si ripiega paurosamente su se stessa, respinta dalla vita oscura. Son tipi di popolani dispersi nella massa quel tanto che basta a conferire a tutta l'opera un tono corale.

In *Le Million* René Clair fa un balzo in direzione opposta. Con un piglio un tantino ambiguo, tenta di fondere in un'opera unitaria parecchie reazioni sentimentali. Egli ritorna ad una satira schietta, senza travestimenti. Satira della ricchezza, del danaro, del mito borghese. E questo egli dipinge e deride nella forma che ossessiona il povero: la fortuna improvvisa, insperata, piovuta dal cielo, il milione guadagnato in lotteria con un biglietto sperduto in una tasca. E' questa la derisione dell'altro luogo comune, della leggerezza francese? Porrebbe. Forse il passo di danza, col quale i poveretti inseguono il milione, vuol simboleggiare umoristicamente la volubilità della fortuna.
La satira di *Le Million* è resa più incisiva dal pessimismo fondamentale di René Clair che qui prende un netto sopravvento. L'allegro pasticcio è anch'esso un luogo comune, di quelli che hanno avuto facile fortuna nel teatro in lingua e in quello dialettale. Il colore ridondante di operetta e di fiaba, è imposto dall'implicito dispregio del poeta pel mito delle fortune insperate: dopo aver cantato in sordina il patetico della vita vagabonda, e avere spregiato l'idolo borghese, egli oserà cantare a voce spiegata l'inno della libertà integrale.
Nella satira del milione egli elabora un movimento operettistico e un colore d'interni volutamente artificiale, che è ricordo, sì, delle sue lontane, ancora incerte esperienze, ma appare ormai come superamento della tecnica veristica di *Sous les toits de Paris*. Il suo obbiettivo realizza certi bianchi opachi che deliberatamente mutano in cartapesta anche il cemento vero. Tutto prende una voluta aria di scenario che trasferisce il mondo della satira su un piano di deliberata convenzione. (O, forse, non ha ricercato nuovamente nel suo intimo quella originalità integrale e programmatica, che era la topica di tutte le scuole d'avanguardia?) Nel risultato, l'avventura cantata e danzata raggiunge, non lo sfumato romantico del sogno, ma l'inconsistenza più tangibile, diremo così, della quinta e del meccanismo teatrale. Dell'esperienza veristica utilizza l'osservazione dei tipi, raggiungendo dei grossi effetti caricaturali.
Questo film ci mostra, ormai, l'autore assolutamente padrone della sua materia. Egli è in grado di dare taglio netto al suo lavoro, coesione perfetta ai disparati elementi, unità di tono e fluidità di ritmo. Quel che lascia dubbiosi, fa parte della sua intima natura: troppe intenzioni, troppe attuazioni programmatiche del suo sentimento romantico, troppa ricerca cerebrale della complessità e del consueto. Anima, come abbiamo detto, di un troppo raffinato *homme de lettres*, di quelli che, saturi d'ogni esperienza, si pagano in terra di Francia anche il lusso d'un po' di spirito sovversivo.
In *À nous la liberté!*, opera di perfetta maturità artistica, René Clair sembra raggiungere una sintesi tra i due sentimenti che avevano determinato *Sous les toits de Paris* e *Le Million*. Tra l'oggettivo verismo del film parigino e la caricaturale artificialità della satira, egli ha raggiunto una persuasiva linea mediana. Il suo sentimento, sebbene complesso e grave di interferenze cerebrali, guadagna in schiettezza e larghezza di espressione. Il suo atteggiamento di ribellione, la sua virulenta satira antisociale, assumono una forma cruda e persuasiva a un tempo.
Questa volta egli coglie la società borghese nei suoi aspetti più moderni e caratteristici: la civiltà delle macchine dominata dal pericoloso mito del minore sforzo e del massimo risultato. Questo mondo dipinto con mano satirica, esclude dalla sua composizione quella vena oratoria che è connaturale alla satira. L'altro mito, quello della organizzazione collettiva, rende la vita moderna (che è quella della grande fabbrica), analoga alla vita d'un penitenziario.
L'analogia è fatta germogliare sul terreno del sentimento, aprendo la visione su interni carcerarii, ponendo, in un galeotto evaso e giunto ai

fastigi della grande industria, l'incosciente istinto dell'organizzazione carceraria, sulla quale modella il funzionamento delle sue fabbriche. Ed è questa la fonte della sua smisurata fortuna economica. Si direbbe che la genialità industriale, nell'ex-galeotto, sia stata determinata dall'esperienza carceraria. Ma la grossa impalcatura è alla mercé d'un vento, d'un risata. Come un attimo di distrazione, l'insinuarsi d'uno sguardo di donna, interrompe irreparabilmente la serie dei gesti meccanici che gli operai o i galeotti compiono al loro tavolo da lavoro, così basta il ricatto d'un antico compagno di pena per far crollare il formidabile edificio. *Vanitas vanitatum*, mormora lo spirito anarchico di René Clair. La cruda prigione che gli uomini hanno costruita per rinchiudervi i loro simili, lascia cadere alla prima stratta le sue inferriate. Una risata sana, naturale, piena di vita libera e gaia, mette in fuga le tetre marsine e le gelide scollature il cui fondamento morale è la grinta, la solennità dei gesti. Una folata di vento che rovescia una valigia preparata dall'industriale fuggiasco e ne sparge il contenuto di biglietti da mille in un salone ove si inaugura una nuova officina automatica, capace ormai di fabbricare grammofoni senza l'ausilio di operai, spazza via la jeratica dignità dei personaggi rappresentativi: il biglietto da mille li prosterna nella polvere, libera in loro il demone della rapina. Ritmo naturale e dominante, una canzone di libertà che i due galeotti cantano in sordina sul punto di evadere, e cantano poi a gola spiegata per le vie dei campi, quando riprendono, alfine, la vita beata del vagabondo.

Questo mondo è scolpito in forme plastiche, in caricature violente di ministri, di deputati, di commendatori, di dame. La schietta semplicità dei tipi di *Sous les toits de Paris* si sposa alla vivacità grottesca di quelli realizzati in *Le chapeau de paille d'Italie* e in *Le Million.* Le opere precedenti sono utilizzate come studi preparatorii. Anche qui i bianchi di gesso conferiscono agli interni un certo aspetto irreale; ma l'atmosfera fantastica emana maggiormente dal razionalismo spietato e un tantino satirico dell'architettura e dei mobili. Il tono cantante e il movimento danzante son contenuti in strettissimi limiti, quel tanto che basta ad alleggerire il violento contenuto morale dell'azione. Spietata critica sentimentale d'ogni soprastruttura sociale, che dissolve persino la famiglia. Esaltazione dell'individuo nella sua forma integrale, nel vagabondo che della strada è re. In questo rapido esame del processo evolutivo di René Clair — in cui è evidente l'alone intellettualistico nel quale s'involge il suo mondo sentimentale — non s'è potuto tener conto del *14 Juillet*, non ancora proiettato in Italia. Si ripeterà, *ad abundantiam*, e a solo titolo informativo, quel che si può intuire dai resoconti critici francesi e da qualche fotogramma apparso su per le riviste. René Clair deve, in questa dipintura della festa nazionale e popolare di Francia, aver proseguito il filone di *Sous les toits de Paris*, moltiplicando il motivo delle case popolari e dei bassifondi. E pare che un elemento nuovo, forse non sempre felice, intervenga in una certa grossa e frammentaria comicità. A sentir gli altri, si direbbe che la nuova opera non presenti il Nostro in un aspetto nuovo.

In conclusione René Clair, che ha profondamente intuito il valore collettivista del Cinema, spiega il suo sentimento in una critica antiborghese ed antisociale: il Cinema, che si risolve necessariamente nella rappresentazione d'una società, gli ha offerto il modo di assumere, di fronte ad essa, un atteggiamento totalitario. E questo, sebbene per un verso risenta del clima programmatico del surrealismo, e potrebbe per un altro, in quanto critica della civiltà capitalistica, sembrar venato di comunismo, è in sostanza l'atteggiamento del vecchio francese tradizionalista. Sentimento di buona lega, che esalta il massimo valore del secolo roman-

tico, l'individuo, anche contro la legge, e con fiducia naturista, trova sempre la nativa bontà nell'uomo della via.

« Scenario », II, n. 7, luglio 1933.

Nicola Chiaromonte

UMANISMO DI G. W. PABST

L'opera d'arte, come qualunque oggetto, può essere considerata da infiniti punti di vista, i quali sono tutti egualmente legittimi, ma non per questo equivalenti, anzi limitati e ben distinti l'uno dall'altro. Per il boscaiolo l'albero è l'oggetto del tagliare, per il pittore del dipingere, per il proprietario del bosco una particella di rendita: è bene la diversità di questi rapporti che dimostra che l'albero non è sognato ma ha un'esistenza autonoma. Così la varietà delle prospettive da cui si può considerare un poema o un quadro, dimostra che l'opera d'arte è reale, ha un'esistenza indipendente dai modi di vederla, un'esistenza a sé, inafferrabile, nel suo fondo ultimo gratuita e accidentale appunto come quella dei prodotti della natura, foreste, colline, laghi.
La ridda delle opinioni si verifica intorno a tutto ciò che è vivo, morto e futuro, l'incertezza è male permanente, e se ne esce solo mediante la volontà e il metodo. Per i fatti nuovi è più difficile: c'è chi li nega, chi ne è entusiasta, chi inavvertitamente tenderebbe a ridurli al già noto.
Così avviene per il Cinematografo, modo d'espressione relativamente recente e che non è ancora uscito, o sta appena uscendo, dalla fase sperimentale, primitiva, delle teorie acerbe e delle ricerche. Da chi lo considera come somma tra le arti a chi gli concede autonomia e gli assegna limiti precisi, c'è tutta una serie di opinioni estreme e medie a testimoniare ancora una volta quanto sia irresistibile la passione chiarificatrice, ma a quante confusioni porti. Gli è che forse il Cinematografo è assai più una nuova forma d'espressione, che una nuova forma d'arte: di modo che è facile equivocare, dir bella l'occasionale efficacia del documentario, o chiamare capolavoro un film in cui ci sono le stesse astuzie e la stessa fondamentale mancanza d'originalità del buon giornalismo o della letteratura di second'ordine. L'arte vera rimane un prodotto raro e difficile qualunque ne sia il mezzo.
E' appunto perché non basta aver l'istinto del Cinematografo per fare del cinema, dell'arte, ma occorrono quella passione, quell'amore particolare a un mondo emotivo particolare, quella severità verso i propri sentimenti che fanno, in tutti i campi dell'arte, il creatore, è appunto per questo che Pabst è un vero artista, egli, il meno istintivo e il più studiato dei registi del Cinema.
G. W. Pabst è il solo oggi, in Europa, a voler fare del Cinematografo esattamente artistico: un'arte sapiente e nutrita di esperienza culturale, squisitamente tedesca o, se vogliamo, squisitamente europea, pregna di un amore deliberato e quasi pedante per la bella forma e la bella struttura. Un'arte che si pone finalmente sullo stesso piano di superiore realismo che è proprio di tutte le arti: dare alla fantasia la massima e più compiuta evidenza, non evocare suggerendo, ma far apparire compiutamente l'oggetto, renderlo indiscutibile in quanto tutto costruito. Realizzare.
Il Cinematografo comincia ad esser arte dove finisce di esser documentario, cioè quando dimentica di essere fondato sulla riproduzione dell'oggetto e riesce ad essere, senz'altro, produttore di immagini ritmate.
I film di Pabst si prestano singolarmente a provare quest'assunto. L'effi-

cacia del documentario può arrivare dalla cronaca *movietone* fino alla *bella pagina*, come i film della *Luce* sulla fauna marina, e come il già celebre *Prosciugamento dello Zuiderzee*: lavori che stanno all'arte nello stesso rapporto del giornalismo, e che del resto, come il giornalismo, possono rappresentare un ottimo ed efficace strumento di divulgazione e persuasione. Sotto un certo aspetto, il documentario ha lo stesso valore del *frammento*, rappresenta il frutto di un interesse per il particolare in quanto tale, avulso da ogni rapporto biologico con una totalità qualunque, ed è il contrario dell'opera d'arte concepita come organismo complesso. Per quanto Pabst sia partito da una sorta di verismo cinematografico, niente di più lontano dal documentario del suo verismo: e la liberazione totale è stata l'*Opéra de Quat'sous.*

Il mondo di Pabst fa pensare alle favole dei fratelli Grimm, tipo della fiaba realista, a luce cruda, in cui mostri, maghi e stregonerie hanno la normalità degl'incontri quotidiani, e che la prosaica scarsezza dello stile normalizza fino a darle un tono da *tranche de vie*, o addirittura da cronaca. E' questa la vera fiaba originale, trasposizione di sentimenti terrestri sul piano della libertà fantastica, sogno in cui l'ingenuo si scrolla di dosso gl'incubi della vita: fiabe non angeliche e molcenti come quelle, poniamo, di un Andersen, ma crudamente terrestri e senza musica. E' su un piano analogo che si può situare il realismo di Pabst, e si pensa a quello che potrebbe diventare, poniamo, *Haensel e Gretel* tra le sue dita sdipanatrici: si vedrebbe descritta e resa pienamente credibile una crisi economica così spaventosa come quella che deve ridurre i due boscaioli alla disperata decisione di sbarazzarsi dei bimbi; ci sarebbero poi da far accettare, e quindi da dotare della necessaria corporeità, i caratteri dell'uomo e della donna, nella favola appena sbozzati: lui sfiduciato e debole (un disoccupato di Renania), lei isterilita dalle delusioni. Tutti fantasmi da render possibili, e quindi reali, una serie di problemi alla Pabst; è su questa strada che egli è giunto all'*Opéra de Quat'sous*, e cioè alla perfetta fusione del realistico con l'incantevole, della satira con la ballata.

Nei primi film di Pabst si avvertono chiaramente due tendenze parallele e contrastanti: quella di superare il documentario in un radicale realismo, cioè di rappresentare integralmente, di trattare volumi e non superfici, e quella, d'altra parte, ad essa concomitante, di tenersi al vero, di non sconfinare dal reale inteso come materia prima dell'arte. E' l'equivoco verista, l'illusione che l'effetto emotivo si raggiunga non col formare la realtà che si vuole, ma sforzando e inasprendo i *documenti* per piegarli alla propria tesi.

Così, sparsa di detriti e banalità veriste è la *Strada senza gioia*, opera in cui, oltre una Greta Garbo, vivaddio, giovane e fresca, si possono ammirare dettagli e scene animate da quello stesso spirito apocalittico e invelenito che Georg Grosz, questa specie di Marat dell'arte del disegno, ha condensato nei suoi album. Lo spogliatoio delle ballerine, e la figura di quel macellaio che sbuca dall'antro della sua bottega tenendo al guinzaglio un mastino, a difesa contro la plebaglia affamata, sono realizzazioni già compiutamente pabstiane, seppure nello spirito ancora legate ad una sorta di espressionismo un tantino enfatico e troppo crudele. *Il diario di una donna perduta*, e *L'amore di Giovanna Ney* sono film anch'essi impregnati dell'equivoco verista, ma anch'essi, nei brani migliori, costruiti con quella preoccupazione raffinata e insistente dello stile che è uno dei caratteri salienti dei film di Pabst.

Nel complesso, e qualità di stile a parte, i primi film di Pabst sono strettamente apparentati, nell'ispirazione letteraria, a quelli del tipo Emil Jannings, e Eric Von Stroheim, ed anche allo Sternberg dell'*Angelo Azzurro.* Fino ad essi Pabst si muoveva sul piano di un verismo romantico, a cui dava fermezza ed originalità appunto la costante ricerca dell'effetto pla-

stico, lo studio della composizione. Già vi si rivela uno dei caratteri tipici della tecnica pabstiana che è una certa quale staticità, un ritmo d'immagini lento e studiato come un periodo di Flaubert, mediante il quale, quasi volesse non solo comunicare emozioni ma imprimerle, Pabst raggiunge il suo massimo effetto, che è la creazione di atmosfere gravi ed innegabili: certi interni dei primi film, il senso della guerra in *Quattro fanti*, l'angoscia delle « viscere della terra » ne *La tragedia della miniera*, tutta la preziosissima *Opéra de Quat'sous.*

Non a caso si è fatto il nome di Flaubert a proposito dello stile di Pabst, nel quale c'è soprattutto la volontà di far bello, inteso per bello il formalmente perfetto, la frase, o sequenza d'immagini, vagliata secondo le leggi dell'armonia; e tutto vuol svolgersi, a costo anche di una certa freddezza, a regola d'arte. Insomma, Pabst, malgrado i punti di contatto che, per la via perfettamente opposta della ricerca stilistica e formale, riesce ad avere con i direttori russi (non è raro che li superi, dando emozioni egualmente energiche in forma più precisa e perfetta), è il più lontano da loro per metodo e stile. Vero esemplare, come si è detto, dell'artista europeo della migliore tradizione, intellettuale e calcolato al millimetro, e, nelle passioni, piuttosto agitatore e polemista sarcastico che entusiasta.

Ottimo « europeo », e non per niente festeggiatissimo in Francia, Pabst ha dedicato due film a quelle ch'egli ritiene le due migliori ed estreme speranze dell'Europa, il pacifismo e il ravvicinamento fra i popoli: *Quattro fanti* e *La tragedia della miniera.*

Per quanto riguarda forza emotiva, *Quattro fanti* rimane tutt'ora in primo piano tra i film di Pabst. In quest'opera il procedimento verista, con tutte le sue mancanze, è inasprito al punto da esser superato, e, tranne l'episodio dell'infedeltà coniugale, le concessioni all'intreccio sono minime. Viene in primo piano un elemento, malgrado le apparenze, assai più poetico: la passione per una tesi, il gusto della propaganda, di parlare ai sentimenti unanimi delle masse, di riuscire attraverso lo schermo, immagine per immagine, quadro per quadro, a creare uno stato d'animo polemico: è il cinema a servizio dell'ideologia, secondo l'esempio russo. Genere d'arte il quale mal servito è insopportabile, ma che seriamente inteso, ha dato appunto *Quattro fanti* e *La Linea generale*: esso è del resto molto più vicino che non credano gli esteti alla natura profonda dell'arte.

Quattro fanti è l'orrore della guerra espresso in una serie di visioni cui dà sostanziale efficacia la severità dello stile, la costante preoccupazione di non parlar altro che il linguaggio della plastica e della composizione cinematografica. Il documentario è superato nella dignità di un'eloquenza puramente artistica. *La Grande Parata* di King Vidor, primo film in cui vennero espressi alcuni valori sentimentali della guerra, era soprattutto la felice descrizione di alcune emozioni primordiali nel loro aspetto più semplice ed ingenuo: la giovinezza di fronte alla morte, il distacco dall'amata, il senso del pericolo, tutti i motivi di una canzone guerresca baldanzosa e nostalgica. *Niente di nuovo sul fronte occidentale* è stato un film di volgarizzazione pacifista, atto ad impressionare le folle, pregno di un umanitarismo sinceramente commosso; ma in sostanza rimaneva descrittivo e declamatorio, e la cosa migliore erano alcune visioni di battaglia.

Quattro fanti, assai simile ad esso nella trama, non gli si può neppure paragonare come perfezione artistica: Pabst ha saputo sistemare il pathos socialdemocratico in uno stile geometrico e virulento che lo depura dall'enfasi: il suo racconto è pacato e mordente, sceglie e sistema le immagini con la precisione dello stilista che sembra preoccupato dalla purezza della tecnica anziché del bollore del contenuto. Sicché i motivi più contingenti di polemica sono alla fine annullati in una specie di grandioso « lamento »

sul dolore umano, lamento che culmina nella scena del folle (nella quale, del resto, Pabst ha troppo appoggiato sull'impressionante degli urli e delle contorsioni) e nelle seguenti, dell'ospedale da campo, certamente le più belle del film: la tremenda debolezza dell'uomo di fronte al male è frugata con l'impassibile e pietosa insistenza del chirurgo che ha il dovere di far soffrire. La violenza del realismo si trasforma in evidenza plastica, e l'impassibilità dello stile pabstiano raggiunge un'efficacia tanto maggiore quanto più la materia è scottante, e forte l'intenzione polemica.
La tragedia della miniera è, come *Quattro fanti*, opera del Pabst europeizzante e agitatore. L'assunto iniziale, di mostrare la futilità delle barriere politiche innanzi ai sentimenti di solidarietà umana, attira lungo il cammino motivi più complessi di poesia, prende corpo e si plasma sui temi del lavoro nelle miniere, i quali, scartate alcune banalità accessorie, sono quelli sui quali il film è in sostanza strumentato. Sicché la satira mordace su quel confine che discende fin nelle viscere della terra a separare Francesi e Tedeschi e che, abbattuto da uomini per soccorrere altri uomini, è alla fine ristabilito con regolare protocollo ufficiale, colpisce piuttosto il formalismo sociale in senso lato che specificamente la querela franco-tedesca; e lo spirito dell'opera va più in là di una semplice predica per il *ralliement.*
In questi due film Pabst, insomma, se la cava con successo da quell'impresa, che finora era riuscita solo ai Russi, di metter l'arte a servizio di sentimenti collettivi e sociali, di rappresentare cinematograficamente idee e tendenze anziché casi individuali. Certo, a fini consimili il Cinematografo si presta come nessun'altra arte: tanto da render legittimo il dubbio se, nelle attuali condizioni della vita sociale, le arti figurative e la letteratura non vengano relegate in secondo piano, o per lo meno non meritino di esserlo (naturalmente non per motivi d'ordine assoluto ma, come è giusto, per ragioni contingenti di vita), finché durerà il loro fortissimo e forse irreparabile attaccamento alla tradizione individualistica dell'Ottocento: tradizione che è finita in vizi e capricci solipsistici che sono quanto di più lontano, non diciamo dalla vita d'oggi, ma da ogni vita.
Con *L'Opéra de Quat'sous* Pabst non s'è, in fondo, allontanato dal tipo del film tendenzioso, ché anzi esso è, nel genere, il più squisito e perfetto dei prodotti. Solo, esso sta alle opere sorelle come una lirica ad un'opera di prosa. Diciamo lirica non per usare una parola emozionante, ma nel senso rigoroso del termine: *L'Opéra de Quat'sous* ha la natura e il ritmo di una ballata. Sul piano musicale e lirico, Pabst si è liberato di ogni residuo e preoccupazione documentaria e verista, ed è riuscito al capolavoro. Capolavoro di ingenuità raffinata, che richiama tutto il patetico della tradizione picaresca, da Villon a Lazarillo di Tormes e a Pablo de Segovia. Il romanticismo di Pabst vi prende una forma estrema ed aerea, lo studio della forma e della composizione plastica diventa spontaneità, e la satira si lascia andare alla leggerezza della strofe.
Ricordate gli strani teatri di fantocci meccanici che si vedevano una volta nelle fiere, e che ora hanno disertato i vagabondi per aggregarsi agl'interessi commerciali, e fare la pubblicità nelle vetrine dei negozi? Al suono disperato di un organetto automatico, i pupazzi sfilavano ebeti sul boccascena, con sguardo vitreo e corretto portamento, facendo appena in tempo ad alzare il braccio o a voltare il capo, per tornare, identici personaggi della stessa commedia senza scampo, a ripetere scrupolosamente lo stesso sorriso, lo stesso gesto, la stessa grinta.
Così si apre *L'Opéra de Quat'sous*, e lentamente, sul tema della ringhiosa *Canzone dei pezzenti*, a quello dei fantocci si sostituisce il carosello della guitteria, incontriamo Mackie, geniale capitano di mala industria, Polly con la sua distintissima madre, e cominciano a snodarsi le strofe di questa ballata amabile e iraconda. Il fascino del film è nel suo piglio di canzone

stracciona, nella furbissima e raffinatissima imitazione della guitteria, quasi animazione cinematografica di una serie di cartelloni da cantastorie. L'apparenza ingenua infatti non illude nessuno: si tratta del film più, direi quasi, erudito, che sia stato fatto: una mirabile falsificazione, in un certo senso. Film coltissimo, nel quale motivi e temi dell'arte moderna trovano una espressione cinematografica spontanea e felice: basterebbero certi movimenti come quella specie di rapporto d'occhiate che si stabilisce tra il ladro e il manichino da lui spogliato, o il coro nuziale dei malfattori, l'invito di Mackie alla gaiezza e la risposta glaciale di quei visi attoniti, espressione di anime che per sempre « non sanno quel che fanno », per dimostrare da quali sottili radici Pabst succhî i suoi umori. Non è davvero il primo venuto.
Dal punto di vista sostanziale dell'arte di Pabst, questo film è un gioco volterriano, l'ironia e il seducente cinismo in luogo dell'opera polemica, la cantilena furbesca e allusiva in luogo della verità. Comunque sia, e checché si pensi, in fondo, dal punto di vista cinematografico, di sottigliezze di questo genere, l'importante è che *L'Opéra de Quat'sous*, primo forse tra tutti i film, tocca la méta della perfezione. E a voler parlare del sonoro, dobbiamo dire che dopo quest'opera, in cui immagini, musica e parlato hanno la più perfetta identità di ritmo e d'atmosfera, e la fotografia non accompagnata dal suo commento sonoro non può neppure documentare il senso del film, non sia più davvero il caso di discutere. Naturalmente, con la più utile delle macchine si possono provocare orribili disastri, e l'eterno problema è sapersi servire dei mezzi e degli strumenti. Con *L'Opéra de Quat'sous*, il Cinematografo ha un classico di perfezione quasi parnassiana, e la famosa storia del ritmo e della musica delle immagini non è più un'astrazione. Il film è, alla lettera, animato dalla musica; l'azione si snoda secondo un ritmo a momenti di danza, ha una lentezza d'incubo e una levità di favola che ne costituiscono il proprio e speciale incanto. Tutto è vero e niente è vero, in quest'atmosfera di raffinatissimo candore: le più tristi realtà, il corteo dei miserabili, il bordello, sono immagini quanto si può pensare lontane dal documento verista, creazioni fantastiche libere, e, appunto perché libere, non arbitrarie.
La padronanza di stile raggiunta da Pabst gli permette di affrontare qualunque costruzione, dalla favola al documentario; ma la sua natura poetica preferisce naturalmente i temi nutriti di solida umanità.
A sé considerato, *Atlantide* di Pierre Benoit non era un soggetto per Pabst; e difatti, per acquistare tono pabstiano, il film ha dovuto andare, per dir così, contro corrente, sfrondare per quanto possibile la fantasia decadentistica e rozzamente allegorica del romanzo.
L'*Atlantide* di Pabst è un'Atlantide prosaica, la mitica terra non è niente più che un villaggio *tuareg* perduto nel deserto, e la reggia di Antinea un labirinto rozzamente scavato nella roccia. La testa apatica, da manichino, di Brigitte Helm appare circonfusa di un doppio ordine di riccioli ellenistici, contaminazione che ricorda gli strani innesti dell'arte greco-buddista: ma intorno a lei l'incantesimo è tutto realistico e a momenti caricaturale, con la trovata dell'*atman* (personaggio che l'ottimo Sokoloff ha fatto il possibile per salvare dalla « macchietta ») in *tight*, che agita le sue code e il suo cilindro in mezzo al lugubre candore dei *burnus* beduini.
Ma non si può pretender troppo: bisognava pur mostrare l'ultima Circe in attività di servizio, « l'Adone, ma più nervoso... », « La regina di Saba fanciulla... », la donna che « malgrado la mostruosità della sua leggenda conservava qualcosa di puro, anzi di verginale », insomma il mito tipicamente rappresentativo di certo cattivo gusto novecentesco, inventato da Benoit. Così Antinea giuoca a scacchi il suo uomo, e lo danna a prima vista, mentre l'ottimo capitano Morhange si tien fermo all'onor militare e non cede d'un millimetro.

Preferiremo in questo film il senso del deserto, il candore delle sabbie, lo sfruttamento decorativo della sacerdotale eleganza degli arabi, e riconosceremo la discrezione con la quale si cerca di appena accennare gli elementi di peggior gusto.
Poi, forse, torneremo col ricordo all'*Opéra de Quat'sous.*

« Scenario », I, n. 7, agosto 1932.

DEI FILM DI PACE DETTI FILM DI GUERRA

Spero che qualcuno ancora ricordi *La Grande Parata* di King Vidor: non era poi un brutto film. Incantò le folle, e si capiva, così gentilmente era ritmato di una canzone popolare schietta e baldanzosa. C'erano le lacrime materne, la giovinezza impetuosa, quell'ottima incarnazione della *Madelon* che fu Renée Adorée, il fenomenale pezzo della partenza del convoglio per la linea di fuoco, una così opportuna miscela di episodî, e il pathos unanimistico di King Vidor che faceva la sua prova generale in attesa de *La Folla, Alleluja* e *Scena di Strada.* Comunque ingenua, quell'opera dava alcuni elementi epici, toccava con freschezza motivi sentimentali altrettanto generici che sicuri, e non aveva nessuna tesi che non fosse naturalmente popolare. Non si può dire che esaltasse la guerra, ma insomma quando si cantava « Addio, mia bella, addio » la questione non era se la guerra fosse cosa orrenda o sacra: la questione era tutta sentimentale, c'era il gusto della malinconia soldatesca, e tanti altri bei valori d'ordine intimo e religioso in fermento che più in là non si pensava. I giovinetti applaudivano, e invidiavano i fratelli maggiori, proprio come nei libri di lettura, ma anche come nelle facili rapsodie che aiutano a vivere e risolvono in musica questioni che a ragion veduta sarebbe troppo lungo dirimere. Non è detto che le musiche facili non siano un numero di buona politica. L'anniversario della *Madelon* fu celebrato dal maresciallo Foch in persona, e con qualche fondamento di ragion sostanziale, è da credere.
La canzone postuma di King Vidor aveva un'eloquenza commemorativa tutta americana, e un modo assai tipico (che fu rilevato, ed urtò i politici) di dire che quello che importava erano i giovanotti americani: pochissimo curanti di torto o di ragione, dei quattordici punti o della guerra democratica, ma gioviali, sensibili al giusto punto, e sempre all'altezza della situazione, per triste ed ingrata che, tutto considerato, fosse. Un film a fondo sportivo e squisitamente apolitico.
Dopo tre anni, erano ancora gli Americani a mettere in scena *Niente di nuovo all'Occidente* di Remarque. Il film ebbe un gran successo di pubblico, ed entrò a far parte di quella serie di manifestazioni antiguerresche che ha caratterizzato una certa corrente europea degli ultimi anni: per se stesso non valeva molto, abbondante di retorica umanitaria e soprattutto, tranne certe scene di battaglia, realizzato con netta prevalenza dello stile americano-tipo, cioè verismo, ma abbastanza piatto e timoroso di eccedere: incapace di rigore formale. Il sentimento più forte del libro di Remarque, quello del cameratismo estrema tavola di salvezza degli uomini schiantati, nel film diventa un dato immobile e macchiettistico senza conseguenze persuasive.
Nel libro del tedesco, la desolazione di una vita tornata all'animalità, l'avvilimento cupo e la protesta, sono sentimenti, nonostante il fondo polemico, schietti e immediati. Questi medesimi sentimenti al cinematografo sono sostituiti da una certa enfasi, del resto vigorosa, alla quale appunto calorosamente cedevano le folle europee. « A bas la guerre » era il grido di prammatica sul finale del film, che si fosse in mezzo al pubblico distinto degli Champs Elysées o tra i proletari di Belleville. Bisogna riconoscere che tra schermo e pubblico c'era una presa di contatto molto sicura, diremo una collaborazione. Ma su qual terreno? un sentimento umanitario?

l'orrore della morte e del sangue? Qualcosa di buono c'era, ma sicuramente niente di chiaro, in quell'emozione collettiva: un breve subbuglio di sentimenti bastava a muover le mani e a far scattare la voce di quelle folle, senza con questo portar decisiva testimonianza né in favore di quell'arte, né, tanto meno, della solidità morale di quella riprovazione.
Tutto considerato, l'umanitarismo è un sentimento generico, tanto più se si polarizza sul disgusto del male fisico: anzi, direi che in tal caso diventa un fatto morbido, la questione non è più morale, ma d'impressionabilità. Ed è proprio sul complesso delle emozioni relative al fatto del dolore fisico che i film di guerra sono costruiti, rivelando con questo una buona dose di semplicismo: in quanto mostrare che un fatto comporta sofferenza non è ancora giudicarlo moralmente, e condannare senz'altro tutto ciò che implica pena è troppo semplice o addirittura immorale. L'umanitario non è così profondamente umano come sembra, se così spesso, da Cristo in poi, l'amore del genere umano, della giustizia e della pace ha chiamato gli uomini alla lotta e portato la spada.
Effettivamente, il senso della giustizia e della ragione, l'amore della pace, non hanno un rapporto assoluto neppure colla pietà: figuriamoci coll'umanitarismo, sentimento a fondo utilitario, che si risolve in sostanza in un indiscriminato amore dell'ordine privato e personale. E' una specie di difesa innocente e a priori, qualcosa come gli scongiuri del superstizioso contro lo scatenamento dei demoni, i quali peraltro egli non conosce che attraverso la paura. Il più tipico gesto d'umanitario è quello di Pilato.
Film, romanzi, pubblicazioni documentarie: il sentimento democratico e umanitario ha condotto sulla storia della guerra europea una speculazione (la parola non sia intesa soltanto nel suo peggior senso) intellettuale di significato incerto. In sostanza s'è trattato dello sfogo di uno stato d'animo di disperazione arida per cui il pacifismo diventa una specie d'ideale negativo, forma astratta nella quale non rimangono più speranze da mettere. In sostanza, da Barbusse a Remarque, la polemica, quando colpisce, colpisce la desolata inumanità di un evento nel quale l'uomo non agisce ma « è agito », in cui cioè manca la forza persuasiva di un'idea umana, diciamo pure di un ideale, a sostenere l'azione. E' naturale che se l'individuo non agisce secondo una persuasione morale (se cioè le sue azioni non costituiscono un organismo in sviluppo ma una serie qualunque), ogni suo atto divenga insensato, pullulante di tutta la meschinità possibile, e imputridisca prima di nascere. Questo è il fenomeno morale cui si riferisce la letteratura di guerra. Il mercenario che fa la guerra da preda è un fatto primordiale, che non dà luogo a complicazioni morali; ma è impossibile che un uomo civile, cioè razionalmente persuaso della religiosità di certi valori, sia coinvolto in una strage senza che ne risulti un collasso morale, l'ossessione di ciò che è avvenuto, l'orgasmo della facoltà analitica, la preoccupazione di scagionarsi, di scindere le responsabilità.
L'espressione migliore di tale smarrimento di fronte al fatto della guerra è stato al cinematografo *I quattro fanti* di G.W. Pabst, film nel quale sul senso del dolore e dell'inumano s'insiste fino al limite del sopportabile, con la crudeltà di un infermiere che strappi senza riguardi le bende da una ferita. Pabst ha lo stile che lo salva, e il suo sentimento rimane, malgrado gli eccessi veristi, abbastanza equilibrato e costretto nei limiti di una pietà virile. E' quel che si dice una protesta vibrata, appunto perché nella violenza della tetraggine non s'indulge a declamazioni.
La superficialità del pacifismo sentimentale appare invece evidente nell'ultimo buon film dedicato alla guerra che è *Niemandsland* di Victor Trivas, antico allievo di Pabst. Qui si comincia col mostrare parallelamente le rispettive paci domestiche di quattro uomini di diversi paesi un momento prima dello scoppio del conflitto: fra le quattro immagini quella del sarto ebreo è la più riuscita, nel suo modesto patetico già pregno della passività

sconsolata che farà di lui il più povero dei cirenei. Poi il film accelera: cannoni, uniformi, le caserme, la guerra. A questo punto è la scena migliore del film: la partenza del tedesco, prima lento angosciato depresso e la famiglia con lui; poi la fanfara gli insinua un'emozione, una baldanza, un entusiasmo trasfigurante: in borghese già marcia, e insieme a lui moglie e figli. Le scene di guerra sono poche e banali. Da notare solo l'abile inserzione di brani tratti da documentari dell'epoca, procedimento nel quale una volta tanto il cinema sfrutta una trovata letteraria. Poi decisamente l'opera decade: il nascere della solidarietà fra i cinque soldati incontratisi nel ridotto abbandonato è reso debolmente. Non tanto nuoce la meccanicità della situazione immaginata quanto la banalità dei mezzi (la fotografia dei cari, il mestiere comune, le canzoni ciniche del negro), buttati lì ad effetto senza cura di personalizzare passando delle suggestioni retoriche alla concretezza poetica. Si salva la figura dell'ebreo per merito dell'ottimo attore Sokoloff, che più desolatamente ebreo non potrebbe essere.
Nella fraternità improvvisata e sommaria che immagina Victor Trivas, la guerra non esiste, non è più un problema, ma una specie di assurdo scherzo. Senza la guerra non c'è dramma; e siccome appunto la guerra non è sentita come dramma ma negata a priori, il sugo della favola va in fumo. Senza contare che dopo un fatto simile — dopo che cioè cinque uomini provenienti da cinque parti diverse si sono riconosciuti —, qualunque soluzione pecca artisticamente di falsità: sarebbe logico che i freschi amici dichiarassero per conto proprio la pace e andassero a portarne la notizia nelle trincee. Il problema è scavalcato, e non si dimostra nulla, ché, quanto al fatto che tutti sono uomini e hanno moglie e figli, è abbastanza facile metterlo in luce. E, tanto per fare un esempio, come se una disputa tra filosofi fosse troncata sul riconoscimento che tutti abbiamo una testa la quale funziona in modo press'a poco uniforme: non sarebbe evidentemente una soluzione, e deporrebbe solo sulla debolezza delle rispettive logiche.
E' la debolezza intima dei film di guerra, quella di essere fondati su un turbamento sentimentale e non su una visione complessa del fatto deprecato. L'analisi e la documentazione del dolore sono i risultati estremi cui può aspirare un tal modo di sentire, e la polemica non arriverà mai ad un significato universale.
In sostanza, considerati da un punto di vista superiore e cioè morale, i film di guerra raggiungono un'efficacia giornalistica, toccando assai raramente più a fondo: la loro funzione emotiva è in rapporto diretto con la loro labilità, e artisticamente sono tutti viziati dalla derivazione dello stile dall'estetica verista. D'altra parte nella compiacenza che essi mostrano per l'atroce, fatta la debita parte all'onesta passione per la verità, si riconosce un certo gusto morbido e tristo, affine a quello che alimenta la cronaca illustrata dei delitti quale l'hanno commercializzata i vari « Detective » e « Kriminalmagazine ». Come queste sono forme abbastanza equivoche di ispirare l'orrore del delitto, così quelli sono modi piuttosto sfatti di suggerire sentimenti umanitari.

« Scenario , I, n. 10, novembre 1932.

VENERE BIONDA DI STERNBERG

Sternberg questa volta comincia col riprendere di peso una delle più affascinanti e celebri scene del cinematografo: il bagno delle fanciulle di *Ombre bianche.*
Non si sarà illuso di farla franca per via della maggiore illuminazione e indugio sulle trasparenze acquee. Il passaggio da Marlene che tempesta nell'acqua dello stagno al bambino che sgambetta nella vasca è elegante, per quanto non dica molto: senonché il regista ha creduto necessario aggravarlo subito con la presentazione dell'intera Brooklyn, all'esiguo fine di

spiegare che siamo passati a New York. E qui pressapoco finisce il merito piccolino del film: troveremo poi verso la fine una taverna descritta un po' più evidentemente che non s'usi fare in casi simili, quando assolutamente non c'è voglia di sprecarsi e si vuol finire il compito come che sia. Supponiamo si tratti della svogliatezza inevitabile degli ultimi giorni di un noioso impiego, e che Sternberg, fuggiasco, per la nausea delle scempiaggini impostegli da rappresentare, dalla M.G.M. alla Fox, ritrovi un po' dell'energica fantasia dell'*Angelo azzurro* e di qualche pezzo di *Marocco.* Senonché apprendiamo al momento di andare in macchina che la Fox è moribonda sotto le macerie dell'ultimo *crack* bancario. Sternberg, si dice, verrà in Europa.
Marlene Dietrich era grande attrice ne *L'Angelo azzurro*; grande attrice « von Kops bis Fuss », con tutto il corpo, come cantava; non per il viso o l'acconciatura. Con *Venere bionda* ha termine una fatale metamorfosi: completamente male informata e indirizzata, Marlene vuol fare la patetica, essere espressiva, indurci, se è possibile, alle lacrime. E a questo si adopera con quel volto atono e indifferente, con quegli occhi enormi di gatta al di sopra di qualsiasi domesticità e persuasione, con quella bocca aspra e molle al tempo stesso, incredula e avida. Mai tra la realtà effettiva e l'intenzione ci fu divergenza più innegabile e utile ad osservare. Al punto che, appena è un po' libera dall'assurda bontà, ingenuità, precetti, Marlene racconta, coi gesti e l'andatura, tutta un'altra storia da quella che le vorrebbero appiccicare addosso: una storia, naturalmente, di malcontento e di noia, di amore per nessuno e desiderio d'esser libera senza scopo; non riesce nemmeno a baciare con persuasione un così bel bambino come quello che le han dato da tenere.
Tutto questo alla fine si riduce ad una mancanza di serietà impressionante. *Moritur et ridet*: muore ma non fa sul serio, si può dire della mentalità commerciale applicata al cinematografo. Tutto, fino al fallimento, pur di evitare la verosimiglianza, la semplicità e, diciamolo pure, l'onestà, pur di non rinunciare a quel corredo di insensati pregiudizi sui gusti del pubblico e sulla granitica forza persuasiva della banalità che, un disgraziato quanto imprecisabile giorno, entrarono nella testa di alcuni grossi maneggioni.

« L'Italia Letteraria », 5 marzo 1933.

MATA HARI CON GRETA GARBO

I piaceri del cinematografo come vizio sono parecchi e gravi: c'è anzitutto il sadismo azzardoso del pagare il biglietto, di giocarsi cinque o sei lire contro l'ipotesi di un divertimento. Andare al cinematografo a colpo sicuro è un diletto semplice; ma, diminuendo la fiducia, aumenta e si complica il piacere, che diventa segreto, un po' vergognoso, intriso di pessimismo, di generica noia, di desideri vaghi, direi cecoviani. Pagato il biglietto, appare di colpo un sentimento fatalistico: è deciso che si saranno dissipate due ore del proprio tempo. Un romano autentico potrebbe distendersi nel verso immortale di Belli: « *ar monno c'è più tempo che cucuzze* »; ma se uno non è capace di un abbandono così sprezzante, lo accompagna il senso del peccato giustamente rubricabile come assassinio. Il piacere di entrare nella sala buia è momentaneo, ma esiste, preliminare a quello maggiore di prender posto ed immergersi in un'umanità qualunque, compagna di vizio, e perciò amica per complicità. Complicità nella noia e fratellanza nell'atonia: con un'intensità baudelairiana tali sentimenti si provano andando al cinema tra le cinque e le sei di un pomeriggio feriale. Allora in quel pubblico discretamente sparso nella sala, fra studenti, uomini dall'occupazione incerta, donne varie, si ha, specie se la sala è di second'ordine, un brodetto proprio da bolgia infernale. Sentirsi adeguato ai desideri, i

vuoti morali, le sospese malinconie di un prossimo quanto mai casuale è nettamente vizioso, ma in un certo senso anche conforta. Si ha un'esperienza tipica e netta di società comunistica. Uguaglianza e paternità, divengono quel che possono, queste parole, all'atto pratico.
Poi verrebbe il piacere principale, quello di perdersi tra le immagini quali che siano, di accettarle indifferentemente e di trarne gusti qualsiasi, comunque impuri e strettamente personali: godere che Dolores del Rio ha i capelli neri o che a un certo punto è in camiciola; prendere per veramente eccitanti ed inediti i colpi di rivoltella del baro messicano; se appare il mare, buttarcisi, ed associare all'immagine i propri personali solletichi; se la *Luce* ti offre l'immagine di un monumento, giubilare con la folla. Purché gl'interessi che legano al reale siano abbastanza numerosi, non c'è da annoiarsi, ma anzi vivere un tempo fantasticamente disarmonico.
Mesto sarebbe il piacere principale, ma è di pochi, ragazzi e gente semplice. Se uno invece si mette a misurare il cattivo gusto, sin dove possa giungere, non gode più; a meno che non salga all'ironia. Ma da uno stato disarmonico ad uno euforico il passaggio è raro e difficile.
Che cosa simboleggi la danza di Siva in cui si prodiga Greta Garbo-Mata Hari è troppo chiaro e troppo strano. Che cosa vuole da Siva, torcendosi a quel modo, la divina? Non si vide mai desiderio più incongruo espresso più realisticamente. Ella sarà della setta dei *lingamiti*, e tra i milleotto nomi del dio, avrà scelto i meno ascetici: di più non si può dire. Aperta da una così grottesca caricatura del significato di Greta Garbo nel mondo delle emozioni filmistiche, questa cervellotica fantasia su Mata Hari contiene e raduna tutti gli elementi di peggior gusto del film odierno. Riabilita di colpo le cose del 1912. Questo film avrebbe potuto, con pura verità, intitolarsi *Ma l'amor mio non muore*. Così avrebbe anche reso facile a tutti un parallelo schiacciante: basti notare alcuni elementi, oltre la danza: quel costume a guaina d'argento, l'altro di velluto, da russa per *music-hall*, la scena della lampada, quella dei fiori al cieco, e la fine, mio dio!, col manto ferale fresco fresco di Lanvin e, sì, anche la pettinatura in tono con la fatal cerimonia.

« L'Italia Letteraria », 8 gennaio 1933.

L'ARTE DI KING VIDOR

La Grande Parata di King Vidor fu il primo film di guerra. E oggi, a ricordarlo, non sembra affatto il meno bello. Ce ne furono poi altri, più impressionanti e, come riproduzione veristica del fatto della guerra, della vita nelle trincee, dei bombardamenti, delle morti, degli orrori, certo superiori, come il fortissimo *Quattro fanti* di Pabst. Ma eran le espressioni di un'acre polemica sentimentale contro la violenza annullatrice della guerra vista come spaventoso fenomeno naturale, scatenarsi sull'uomo di tutto ciò che non è umano, e finiscono per rimanere oggi dei documenti politici piuttosto che poetici, squilibrati com'erano per principio verso la desolazione e l'orrore. Mentre è caratteristico de *La Grande Parata*, e ne fa, malgrado i difetti e la diffusa ingenuità, un'opera unica in questo genere cinematografico, l'equilibrio, il tono umano che tratta la guerra, più che come « bufera infernale », come condizione particolarmente patetica *in cui* son posti i sentimenti più semplici. Accanto a Remarque, a Barbusse, a Pabst, è un po' « Addio, mia bella, addio », si preferisce insistere sul piacere di fumare una sigaretta o di masticar *chewing gum* anzi che sugli effetti di un tiro di preparazione; la guerra, piuttosto che disastro dell'umanità, è un campo dove si muore, c'è più melanconia che tristezza, e il tono complessivo è abbastanza superficiale. Ma nel fondo è salvata una limpidezza di visione, un sorriso, e sia pure un ottimismo, con i quali si salvano anche una vera grazia poetica e una certa armonia morale.

Niente di nuovo all'Ovest, *Quattro fanti*, *Terra di nessuno* (*Niemandsland*) son prodotti particolari e molto espressivi di una tipica nevrosi di guerra: quella prodotta dall'urto di una civiltà pacifica, di un mondo sentimentale ordinato e fondamentalmente ottimistico con un fatto che necessariamente gli appariva mostruoso, e soprattutto fuor d'ogni legge, incomprensibile, innanzi al quale nessuna idea serve più, specie quelle credute fondamentali, tutti i sentimenti, specie i migliori, si scoprono non solo chimerici, ma destituiti di fondamento, e l'uomo ridiventa una creatura orrida, estranea persino a se stessa. *La Grande Parata* è il frutto di una mentalità che la guerra ha commosso ma non sconvolto, e rimane sana e attaccata ai sentimenti e alle verità, anche se attraverso schemi piuttosto mediocri. Se il sorriso sentimentale non fosse così tetragono, così immobile da cima a fondo, avremmo in esso il solo film pienamente poetico sulla guerra, cioè il solo film in cui la guerra non è un tema obbligato per la diffusione di certi stati d'animo o il rafforzamento di certe opinioni, ma semplicemente un pretesto, un contenuto, un momento di vita di fronte al quale l'uomo, e nell'uomo l'artista, conserva la sua libertà.

E' molto tipica di King Vidor, come di ogni vero artista, la sua indifferenza di fronte al soggetto, la nessuna preoccupazione dell'intreccio, della drammaticità esteriore; egli non manca mai di partire da dati i più convenzionali e i più comuni possibile: la guerra e un fatterello sentimentale ne *La Grande Parata*, le tristezze di un uomo qualunque ne *La folla*, la cieca passione amorosa in *Alleluja*, un fattaccio d'adulterio in *Scena di strada*, nel quale ultimo film l'intreccio mira addirittura a scomparire. E questo per la ragione elementare che quel che l'interessa e lo attira in ogni caso sono i sentimenti umani che possono render *tipica* la materia, quel che può nascere di umanamente interessante e mai la situazione in quanto tale, i pretesti esteriori che la materia può offrire, i travisamenti tendenziosi cui essa si può prestare. La tranquillità di visione di Vidor, la semplicità del suo stile che si affida piuttosto al movimento che al particolare, quel suo costante tener d'occhio l'insieme con una specie d'equilibrio dall'apparenza banale, viene appunto dal fatto che egli non mira mai a piacersi della bellezza di questa o quella cosa isolata, non è mai attratto o deviato da alcunché di speciale, non ha curiosità, si direbbe, né crede che il mondo sia molto più meraviglioso di quel che sembra, ma invece cerca l'emozione semplice, il significato del racconto, mai la descrizione. Non è insomma per nessun verso un esteta. Egli ama il *comune*, il mondo di tutti nel senso più largo, di un amore a volte tanto impetuoso da farlo trascendere nell'enfasi, e lo ama perché solo in esso vede quella fonte continua, sicura, di patetico di cui si nutre la sua poesia.

La Grande Parata già mostra tutti i caratteri dello stile di Vidor, e in primo luogo quello che si è convenuto di chiamare il suo unanimismo, e che è piuttosto l'accento spostato dall'individuo come tale a ciò che gl'individui di un gruppo hanno di comune: passione, o condizione tipica in cui la società li mette. Come *La Grande Parata*, sia *La Folla* che *Alleluja* e *Scena di strada*, si distinguono per un certo loro essere anonimi, mancare di un protagonista nel senso ottocentesco. Protagonista è qualcosa di cui gli individui non sono che i portatori, ciò che essi condividono piuttosto che quel che hanno di particolare: la guerra, la condizione dell'uomo *standard*, gl'istinti e gli errori della razza, la vita giornaliera di un casamento. Se si voglion fare dei riferimenti letterari, si può ricordare, con cautela, Jules Romains; ma, tutto sommato, sebbene Vidor non sia americano, il suo unanimismo richiama piuttosto quello tipico della letteratura americana, romanticismo dei sentimenti collettivi, quel carattere che fa del maggior poeta americano, Whitman, piuttosto un epico che un lirico come noi l'intendiamo, il cantore delegato di una grande democrazia sentimentale, tutto

volto all'esaltazione dell'umanità del nuovo mondo, scarsissimamente soggettivo.
Vedete come s'inizia *La Grande Parata*: la dichiarazione di guerra, l'ululo della sirena che interrompe l'occupazione dei cittadini, l'operaio in cima al grattacielo, il barista tra i suoi cristalli, il giovanotto borghese a passeggio con la fidanzata; poi il suono della fanfara che chiama a raccolta, e trascina quei destini isolati a fondersi; l'arruolamento e, in un susseguirsi di dissolvenze, l'abbandono dell'individualità nella divisa, la marcia, la guerra.
Se ci si ferma sull'episodio e sulla scenetta, il film diventa equivoco e facile, e quadri della potente semplicità di quello della partenza dei convogli per la linea del fuoco rimangono frammenti geniali, mentre Vidor è proprio il tipo d'artista per cui il frammento è inconcepibile, che non può creare se non in funzione di una continuità poetica: solo per aver accumulato, diciamo così, emozione lungo il cammino, egli sbocca in quell'una o due, o più scene culminanti in cui il *pathos* si sprigiona a gran voce. Le grandi scene di Vidor sono talmente legate al movimento emotivo di tutta l'opera, talmente naturali da potersi dire obbligate, da aver quasi l'aria di fortissime tirate ad effetto: la storia d'amore de *La Grande Parata* rimarrebbe di un convenzionalismo sdolcinato se il fatto della guerra, e direi la Guerra con la maiuscola, la guerra come *deus ex machina* delle emozioni, come eventualità della morte che dà il prezzo alle cose più futili, non fosse lì a caricare di tensione patetica ogni scena. Così quella specie di Fato della Mediocrità, la tristezza dell'uomo al quale non accadrà mai nulla di decisivo che pesa su *La Folla*, e la crudeltà poetica con cui tale tema è mantenuto dal principio alla fine, senz'altro abbandono se non quello desolatissimo del ballo dei due coniugi soli al suono del grammofono familiare, son gli elementi che danno il massimo valore a quelle crisi drammatiche di un intimismo esasperato fino al simbolo, che sono la scena della bottiglia di latte che non s'apre e la merenda sulla spiaggia in gita popolare dove l'odissea dell'uomo comune, il fato del quotidiano sono espressi con forza quasi di tragedia: quella tragedia a cui un avvenimento più esteriore come la morte del bambino, nello stesso film, non arriva.
La forza di King Vidor non sta nei colpi di scena, né egli vuol interessare con i *fatti*, come è tipico del cinema americano: dove è fortissimo è nell'esprimersi mediante il normale, nel sospendere e concentrare il dramma su momenti semplicissimi, come, in *Alleluja*, il fischiettìo della donna che vuol assicurarsi che il marito dorma, e quella specie di sibilo serpentino sembra già annunziare la morte; l'inseguimento nella palude assume la sua straordinaria potenza emotiva dal non esservi nulla di propriamente esteriore, dall'aver isolato nell'evento gli elementi più angosciosamente umani, l'ansimare disperato, animale dell'inseguito e il tonfo dei passi nell'acquitrino. La poesia di Vidor è più intensa dove meglio riesce ad impadronirsi del normale e fargli parlare il linguaggio della tragedia. Da questo punto di vista l'opera sua più perfetta è *Scena di strada*, dove è portato alla più semplice perfezione il carattere dell'arte di Vidor, epica e, direi, mitologia dell'uomo comune.
Lo stile di questo regista è semplice perché mira direttamente al significativo, non perché partecipi di quell'ipotetica ingenuità americana, la quale molto spesso è così finta che può ingannare la folla e l'esteta, non lo spettatore il quale, anche senza aver pretese di pura arte, sia però abbastanza distinto da accettare soltanto la vera schiettezza, quella nutrita di un interesse reale, e non scambi banalità per schiettezza. In verità, poi, un poeta ingenuo è una figura piuttosto mitica costruita dai poeti deboli e poveri e dal pubblico facile desideroso di facili trasporti sentimentali. Ma non è della realtà. Se ingenuità vuol dire infatti schiettezza, naturalmente è il presupposto non solo di ogni arte, ma di qualunque atto

umano. Ma ingenuità in un certo senso morale, di non conoscere il peso di quel che si tratta, di una certa incoscienza della materia, non può essere che superficialità o convenzionalismo. E quando si vanta il Cinema americano come stile, la sua semplicità e ingenuità, o si tratta di qualcosa di pochissimo ingenuo, di un contenutismo perfettamente cosciente, come nei molti documentari di vita offertici dagli americani, oppure è l'ingenuità assai malintesa che mira e finisce alla facile contentatura. Aver sopravalutato, o addirittura vantato come modello, un tal genere di calcolo volgare, e di rozzezza, è colpa massima di molti esteti.

Si è detto dunque di Vidor che è il rappresentante tipico dello stile cinematografico americano: forse è più esatto dire che è il solo grande regista che abbia avuto l'industria americana per la messa in scena di soggetti americani. Il famoso realismo, o naturalismo, che distinguerebbe lo stile cinematografico americano, non è in sostanza che un linguaggio molto semplice per esprimere cose molto semplici, spesso elementari e povere, un tener d'occhio soprattutto gli elementi esteriori della narrazione. Un tale linguaggio, Vidor non lo esalta, semplicemente lo accetta, come si accettano i termini di una lingua straniera: il significato poi del suo discorso è tutto diverso, e mena altrove. Chi se ne poteva entusiasmare, erano soltanto europei che non riuscendo più, per ragione di confusioni culturali, a ritrovare il senso dell'esterno, e quindi non sapendo più legare fatto a fatto senza giustificarlo con una complicazione o con un punto di vista arduo, scoprivano in quel modo semplice di fare i propri affari la via alla riconquista della perduta innocenza. Naturalmente, come in tutti gli altri estetismi e arzigogoli fioriti sul tronco del Cinematografo, in quello della beata ingenuità non c'era nulla di vero, tranne una certa invidia per la facondia produttiva, per un momento parsa inesauribile, di quei conquistatori di masse assai più che artisti che han saputo essere gli americani. Grattate un entusiasta del Cinema americano, e troverete un esteta dei cosiddetti fenomeni di massa, di tutte le specie di esteti la più matta e perniciosa, giacché è colui che tesse l'elogio cosciente della volgarità, solo per la retorica illusione d'arrivare in tal modo a stringere « la vita ». Non c'era nulla di fondato, nell'elogio dell'ingenuità americana: Vidor e, se si vuole, Chaplin, son lì a provarlo; i quali avendo di mira qualcosa di più personale del piacere ingenuo delle folle, complicano di conseguenza il loro linguaggio e abbandonano naturalmente il realismo. Le più potenti scene de *La Folla* e *di Alleluja* si potrebbero dir prima vittorughiane che realiste od ingenue, per quell'emozione vasta che trascina le immagini, quel ritmo di corale caratteristico dei momenti risolutivi di Vidor. E non c'è bisogno d'insistere sulle raffinatezze espressive di Chaplin, che la folla ama così poco, e le rifiuterebbe se la grazia buffonesca che le accompagna non fosse così irresistibile.

L'americanismo dello stile di Vidor si sarebbe costretti a fondarlo su uno scherzo non molto spiritoso, come *Show People* (*Maschere di celluloide*), o su un'opera nettamente deteriore, come *Il Campione*. Con la stessa semplicità di grande artista con cui non s'era affatto preoccupato di rivoluzionare la forma esterna del linguaggio visivo americano, bastandogli di servirsene trasformandolo dall'interno, Vidor ne *Il Campione* si sottomette ad uno stucchevole luogo comune sentimentale come l'amore di un bimbo per un uomo brutale, decaduto e buono (tra l'altro nient'affatto nuovo nel film americano), e ne cava umilmente tutto quel che può cavarne di umano e di commovente. Per quanto non ci sia nel film nessun momento che si possa dire tipico di Vidor, e con esso non si aggiunga nulla alla sua arte, pure una cosa è innegabile: che questa materia scioccherella è riscaldata da un fiato d'umanità e di grazia che nessuno se non Vidor avrebbe saputo darle: sicché, nel genere sdolcinatura, *Il Campione* si può ben dire un

capolavoro. Mentre l'altro film commerciale di King Vidor, *Luana*, sembra veramente fatto da un qualunque mestierante.

Alleluja, il capolavoro di King Vidor, è stato anche, come ognun sa, un clamoroso insuccesso di pubblico, a cominciare dall'America, dove non solo s'ebbe la gravissima taccia di *high brow* (intellettuale, si direbbe da noi, ma è ancora più sprezzante), ma, per aver a che fare con negri, fu trovato parecchio sconveniente: altra utile indicazione sull'americanismo del nostro regista. E questo capolavoro è davvero sconveniente: non c'è nulla, nella sua poesia, che non trabocchi di un *pathos* paradossale, tanto è vivo da mettervi a disagio, a forza di sincerità e di trasporto umano. Dovrebbe essere una specie di documentario sui costumi e la mentalità dei negri della Luisiana, ma alla fine parlare di negri non ha nessun senso: quell'umanità stracciona, infantile e desolata, lamentevole, incoerente ed illusa, falsata dal danaro come dalla religione, per cui la sincerità è quasi impossibile, tanta è la sete di verità, e che nella sua paurosa fragilità sembra testimoniare cupamente della verità della predestinazione, non è in nulla lontana da noi. E non solo finiamo per amare i negri come fratelli, ma come fratelli ci spaventano. *Alleluja* è uno dei più forti poemi della miseria umana che ci abbia dato il nostro secolo, e si può senza enfasi avvicinare a Dostojevskij. L'odissea tenebrosa e idillica di questi « ossessi » di colore è seguita con una pietà calma e tenera, con uno scrupolo di verità così appassionato che la tragedia nasce naturalmente e normalmente, ha un che di quotidiano e di sciatto che la rende ancor più impressionante. Si direbbe che aver scelto il mondo allucinato e confuso dei negri non abbia servito all'artista che per persuaderci con maggior rilievo che l'uomo è sempre identico sotto tutte le pelli. Non è una scena di fanatismo quella famosa del « revival », è piuttosto un modo violento di dirci la verità sulla debolezza umana. E' la caricatura della religione, ma una caricatura bruciante, quale l'umana goffaggine fa d'ogni cosa posta al di fuori e al disopra di se stessa. Il film è così maledetto, così abbandonato alla sua triste attesa di una redenzione, così gravemente terrestre, che la grazia affettuosa di certe scene familiari, come l'avvicendarsi dei bimbi dai due ai sedici anni nel grembo della grossa madre, o il finale con il fratellino che festeggia a capriole sulla strada maestra, come un pagliaccetto da circo, il ritorno del forzato, non danno nessuna catarsi, anzi accrescono quel senso penoso, direi di tragico equivoco in cui versa questa gente su tutto ciò che è sentimento, passione, sentimento del bene e del male: troppo facile e impetuosa alla colpa come al pentimento, tanto da potersi dire che la tragedia nasce da un certo appassionato prendere la vita alla leggera, da un'espansività smisurata e grottesca. Non c'è scena per questo riguardo più caratteristica del ritorno del colpevole col cadavere del fratellino, l'angosciosa lamentazione, tanto più straziante quanto più impersuasa, di gente che non sa nulla di quel che le accade, dannata alla falsità, a credere in ciò che non comprende e a sentirsi colpevole di ciò che ha di più certo: gl'istinti sfrenati. Uomini che possono soltanto peccare, costretti come sono all'adorazione letterale e frenetica di leggi con le quali non hanno niente di comune.

Scena di strada è la più semplice delle opere di Vidor. Il film si svolge tutto davanti alla porta di una casa comune americana: sulla breve gradinata di accesso alla porta, e nei pochi metri di strada lì innanzi, passano, si fermano e discorrono gl'inquilini, e ha luogo il dramma, il quale, con un'unità assoluta di luogo, di tempo e d'azione, dura dalla sera al giorno seguente. La storia non è che un seguito di fatti comuni, tra i quali, con un carattere ugualmente prosaico e quotidiano, un adulterio e un assassinio. Una moglie (Estelle Taylor) tradisce il marito; questi, tornando a casa inaspettato, sorprende la moglie e l'ammazza. La scena dell'uccisione non si vede, perché avviene nell'interno della casa: si sentono solo gli spari

e si vedono i vetri della finestra rompersi per i colpi. Il marito si nasconde nella cantina, e viene poi scovato e arrestato dalla polizia. La figlia (Sylvia Sydney), innamorata di un ebreuccio del pianterreno, se ne andrà poi sola dalla casa dove non può più rimanere, dopo l'accaduto. Come si vede, non è una trama che si racconti: si potrebbe dire che lo stesso assassinio non è necessario. E' un po' *La Folla* senza il simbolismo realistico proprio di quest'opera, e che ne fa anche il principale difetto. E' difficile anche indicare scene culminanti, dato il carattere fortemente unitario del film, che riesce a realizzare persino sensazioni fisiche, come il caldo di una sera d'estate, più nella propria continuità che in una immagine isolabile e particolare. Si ricordano più vivamente: il risveglio degli uomini che dormono sui balconi; la scena di folla dopo il delitto particolarmente notevole come trovata tecnica per la presentazione della folla che accorre sul luogo: una serie di primissimi piani di teste montati con progressiva accelerazione, ma sempre di un solo viso isolato — e poi, arrivati al massimo della concitazione, l'apparire improvviso della strada piena di folla; infine l'arrivo dell'autoambulanza, bellissimo come movimento. Ma con Vidor più che con altri è difficile isolare pezzi da antologia, e in questo film egli si mantiene ad un livello di poesia e di misura tale da rivaleggiare con *Alleluja.*

« Scenario », II, n. 9, settembre 1933.

MANCIA COMPETENTE

Qual è la grazia, il dono, di Lubitsch? Già l'esser portati a far questa domanda dice che non si tratta di un mestierante, di un giocoliere, di un abile e raffinato fotografo e montatore di pellicola, come possono esserlo uno Sternberg o un Mamoulian, ma di un vero artista.
Per Lubitsch, effettivamente, questo mondo immane, smisurato e gravissimo di cui noi portiamo quotidianamente in un modo o in un altro il carico, questo mondo di crisi, di sciagure, di tramonti, di apocalissi, non riesce ad aver peso. Basta esser ladri, figuriamoci, o banchieri, o innamorati, perché la realtà, il mondo e tutte le umane trappole dileguino nel paese dei sogni: che peso volete che abbia, un mondo con tali vie d'uscita? E' gioco, e rimane gioco. Un gioco di nomi, di sembianze, di sentimenti effimeri, di cinismi troppo leggiadri per essere incriminabili: un gioco soprattutto di inganni, inganni senza fine, come nei labirinti di specchi delle fiere, da cui uno non esce se ci s'arrabbia, ma se sa prenderla in scherzo: inganni, imbrogli, illusioni, chi ci crede ne cava il ridicolo e chi non ci crede qualche gustoso buco nell'acqua. Volete di più? andatevelo a prendere. E' una grande inflazione di crediti, il mondo, e tale rimarrà, anche se Spengler clama al pericolo giallo e profetizza gli « anni della decisione ». Le decisioni esistono, per Lubitsch, ma son quelle sul momento giusto di cambiar gioco: importantissime. Là sta tutta l'arte di vivere: non appesantire di un attimo il momento giusto, altrimenti tutto diventa serio. Non solo la filosofia, se si può citare questa gloriosa stracciona a proposito di un mondo dove non c'è altra filosofia che quella della pallina della 'roulette', ma proprio l'arte, l'abilità interna di Lubitsch sta nel calcolare il momento giusto, il giusto tempo e il giusto tono del suo delicatissimo gioco. Se non fosse l'incantevole compitezza con la quale comanda le sue contraddanze, tutto andrebbe in polvere e rottami. Non c'è altro che maniera, nella sua poesia, ma una maniera che la praticava il settecento, che ha capito quel che c'era da capire, e finalmente vuol essere liberamente irreale. Le si scopre qualche parentela con la maniera dei Molnar, degli Herzeg, dei Fedor, ma il fatto di svolgersi tra ombre e di poter cambiar scena a suo talento, giova al gioco di Lubitsch, affrancandolo, oltre tutto, da parecchi debiti sentimentali. Son castelli in aria, 'corbellerie': che gran sollievo che il nostro tempo sia ancora capace di 'corbellerie'.

Trouble in Paradise, guai in paradiso, è il titolo originale di *Mancia competente*, e Lubitsch è stato sempre il poeta di preziosissimi guai in paradiso. Nel paradiso smemorato delle finzioni svelte, delle prese in giro ciniche, nel paradiso di un mondo ridotto a nebbia figurata, dove forse soltanto in sogno gli uomini trattano cose impenetrabili e grevi, ogni tanto capita un guaio, lacrime di donne, poliziotti, ragion di stato. Bisogna svignarsela, cambiare in tempo le carte in tavola. Il signor Monescu, ladro internazionale, possiede, lui beato, il segreto di quest'abilità, di tenere i guai nei giusti limiti, di fermare lacrime, ire femminili, scandali, iradiddio inerenti alla condizione umana nell'attimo in cui stanno per scatenarsi con fracasso e desolazione.

Mancia competente è, con ogni probabilità, il capolavoro dell'autore di *Madame Dubarry*. Nei precedenti lavori, i celebri film operetta con Chevalier e Jeannette Mac Donald, c'era come il residuo della macchina operettistica, l'obbligo di far luogo alle canzonette, un po' di cadenza, un po' d'ingranaggio obbligato, che sebbene Lubitsch vi applicasse i suoi 'carillon', maniera su maniera, finiva coll'essere un po' troppo dolce e profumato, col sapere un po' troppo di 'boudoir' e di teatro di varietà. Qui, invece, il soggetto è stringato e rapido, non ci sono 'divi' da tenere in scena, e soprattutto c'è per Lubitsch la possibilità di giocare col « mondo vuoto e tondo » un po' più da vicino, esercitando il suo cinismo su qualcosa di più incisivo che le bizze delle donne e i principati da burla. Il suo senso della mondana illusione non s'era mai spiegato così apertamente come nel signor Monescu-Leval, ladro, barone, segretario galante, innamorato, tutte queste cose una alla volta o tutte insieme, secondo i casi, ed è sempre lo stesso, e non si sa mai chi sia, e soprattutto 'dove' sia, se tra le braccia della signora Colet o tra i suoi gioielli, se stia per abbandonarsi alla piena dei sentimenti o al furto con scasso, se sia combattuto tra l'amore e il dovere (di ladro) oppure tra una convenienza e l'altra. A un certo punto non è più uno scherzo: è un apologo sull'uomo moderno. E certo la fine, con la separazione del signor Leval dalla signora Colet, dopo la scambievole delusione di essersi sorpresi tutt'e due distratti dietro fantasie che son fuori dalle proprie possibilità di gioco, con quell'uomo che non finisce di rubare con galanteria e sentimento, e quella donna che si lascia fare con le lacrime agli occhi, è addirittura moralistica.

E' doveroso lodare Herbert Marshall, Kay Francis, Miriam Hopkins e gli altri attori; ma è anche superfluo, perché tutti ne sono incantati.

« L'Italia Letteraria », 19 novembre 1933.

L'ULTIMO VIDOR

Si intitola *Pane nostro quotidiano*.

Un signore di medio aspetto, sale le scale di un immobile, zufolando in tono minore, ma deciso. Un piano, due piani. Qualcuno che va diritto a uno scopo abbastanza normale, che potrebb'essere la sovrintendenza di un modesto ufficio o il seno di una decorosa e molto comune famiglia. E' l'esattore della pigione che va ad annunciare lo sfratto entro due giorni al domicilio di una coppia tipica: il giovane gagliardo cui la vita rifiuta ostinatamente la « buona occasione », e la moglie graziosa che sosterrà il marito in ogni circostanza. King Vidor non si cura minimamente di evitare la più disinvolta banalità d'impostazione, e andrà avanti così per un bel pezzo. Il giovane si reca dal pollivendolo a offrire un suo chitarrino in cambio della più vecchia e trista gallina del luogo, perché c'è lo zio che viene a pranzo, e lo zio è un distinto speculatore che potrebbe, se opportunamente intenerito, procurare uno sbocco all'energia disoccupata del nipote. Ma la crisi ha risparmiato i distinti speculatori meno di tutti, e, in particolare,

non ne ha eccitato la generosità. Lo zio non offre niente di meglio che una fattoria in rovina, abbandonata sotto il peso delle ipoteche. Vada per la fattoria: gli sposi partono verso questa colonizzazione di nuovo genere. Non si tratta di dissodare una foresta vergine, conquistare una prateria, risanare una piana acquitrinosa. La campagna dove si stabilisce la coppia dei nuovi pionieri è stata semplicemente devastata dallo *slump* dell'ottobre '29. Se volete, è l'agricoltura americana come l'ha trovata Roosevelt, una terra uccisa di colpo dall'arresto del credito, una specie di zona di guerra da cui l'invasore danaro, ritirandosi, sembra aver portato via, senza colpo ferire, ogni linfa, ogni possibilità di vita. Vi cresce ancora, tra le erbaccie, qualche carota, e vi pascolano i conigli selvatici. E' chiaro fin d'ora che assisteremo a qualcosa come un'esperienza Roosevelt in trentaquattresimo, a un tentativo parziale di ricoltivazione della speranza in terra d'America. King Vidor s'è naturalmente imbattuto nel mito della NIRA, e gli è piaciuto di metterlo alla prova, per iniziativa privata.
La fattoria è vuota, e non c'è neppure da dormire. Non tiepido latte, né uova fresche, né ben rosolato capretto offre il luogo: i coloni, sperduti in mezzo alla terra arsa e incrostata, continuano a cibarsi di roba in scatola. L'aratro non si fa andare a braccia; sicché, per riaprire alla vita le induritissime viscere della madre terra e riapplicare *in vivo* il consiglio volterriano, dopo tutti i naufragi dell'esistenza di rifarsi sul proprio orticello, bisogna ritornare, con non molto frutto, alla vanga. Veramente, con così poco appoggio dello Stato, sembra che l'impresa debba finire in una cascata di braccia.
Ma c'è qualcosa, al mondo, che è più essenziale dei trattori, del credito e dell'organizzazione razionale: c'è l'uomo, con tutte le sue occasioni. Passa di là un transfugo della crisi, uno svedese che se ne va coscienziosamente in California con moglie, bimbi e mobili, su una vetturetta sconquassatella e con molta speranza dipinta in viso. E questo primo uomo insegna a prendere i conigli alla trappola e ad arare la terra. E', per il giovane cittadino, l'occasione di un'idea: aprire i confini dell'inospitale dominio agli uomini. *Insieme*, evidentemente, si combina più che da soli. Attratti da un ingegnoso e allettante sistema di cartelli indicatori, gli uomini accorrono: un carpentiere, un sarto, uno stiratore d'abiti, un impresario di pompe funebri, un violinista e altri intellettuali. Per un'impresa agricola, materiale d'efficienza quanto mai dubbio; ma, in verità, l'etichetta professionale non sembra più tenersi molto bene addosso a quegli individui: è piuttosto un marchio di sconfitta, e loro i rimasugli di un esercito in rotta. Che in mezzo a quella landa ci sia molto bisogno di uno che sappia stirar pantaloni, sembra da escludere, ma quel che è certo è che lo stiratore ha due braccia, e viene, con questo, a valere esattamente quanto un altro qualunque.
La comunità è formata. Un cavallo, una motocicletta, un'automobile, dieci uomini all'imbraca, sono egualmente buoni per tirare gli aratri. Così sorge una specie di sobborgo di fortuna, che rifiuta ogni costituzione politica ed economica come l'instaurazione di uffici e di organi del potere, e si contenta della ripartizione egualitaria dei prodotti del lavoro, e della direzione del simpatico giovane che ha avuto in sorte la fattoria e l'idea: lo si fa capo, si lavora insieme, e non ci si pensa più. Inutile dire che la colonia è naturalmente unanime sul mantenimento dei più cordiali e leali rapporti reciproci, che i tentativi di prepotenza sono repressi a pugni, che la moglie del capo illumina col sorriso della sua gentilezza le laboriose giornate della comunità, che uno dei membri, forzato evaso sulla cui cattura è posta una taglia di cinquecento dollari, persuade l'unico elemento cinico della colonia, (una *vamp* che giunge fino ad attentare alla felicità coniugale del capo), a denunciarlo, onde i compagni abbiano il danaro necessario a rifornire il magazzino.
Le cose andrebbero benino — s'è già intonato un inno collettivo di ringra-

ziamento al Signore sul primo germoglio di granturco apparso in cima al solco — se non sopraggiungesse la siccità. Fenomeno naturale che demoralizza tutti, ma il capo molto più degli altri, che sta per fuggire verso una vita irreparabilmente equivoca con la donna dai capelli di platino, quando, proprio sull'automobile che lo porta via, è colto dal rimorso, non solo, ma da un'altra idea: costruire un canale di quattro chilometri che porti l'acqua dal torrente ai campi assetati.
E qui viene lo straordinario pezzo della costruzione del canale, una sequenza di scene di cui nemmeno il Cinema russo, così entusiasta di « opere », possiede l'uguale. E' prima un tramestio nella boscaglia, per diradarla, poi un farsi la strada col piccone, uno scavare, un battere, un affanno unanime che si accelera di scena in scena, di attimo in attimo, di difficoltà in difficoltà, a ogni ostacolo abbattuto, a ogni ripiego escogitato, e cresce di foga come un incendio sotto il vento, fino all'ultimo sforzo per abbattere il diaframma che separa l'acqua salvatrice dalla rozza via preparatale da quella frotta d'uomini. E allora, con l'acqua che irrompe a valle, scoppia, con l'ultima ansia, e gli ultimi febbrili aiuti all'opera, la gioia della brigata, una gioia da « prima creazione », selvaggia e infantile, una valanga di esultanza fatta di corpi umani buttati a precipizio. Malauguratamente, essa è accolta a valle da una specie di salmo di ringraziamento finale che, come effetto conclusivo, è un po' al disotto del predecessore ultimo tempo della Nona Sinfonia.

Si potrebbe considerare e analizzare questo film da molti punti di vista. Ma tre, fra i molti, sarebbero sicuramente falsi: quello letterario, che indurrebbe a prender per buoni i dati esteriori della vicenda, personaggi, figure, episodi, che sono qui i più convenzionali, meno misurati e persuasivi di tutti i film di Vidor; quello estetico, seguendo il quale si è fatalmente condotti a parlare di « grande lirica », « valore musicale », « ritmo », e altri termini generici che a cinematografo non corrispondono a nulla; o tutt'al più rimangono per tre quarti vuoti di senso, cioè retorici: paludamenti che ingoffano il cinematografo assai più di quel che il proverbiale abito della domenica non ingoffi l'altrettanto proverbiale villico; e quello moralistico che, entusiasmato dallo splendido finale, andasse a cercarne il motivo in una sintesi più o meno sociologica, riducendo la felicità di quell'invenzione al vigore della tesi.

Tre quarti di *Pane nostro quotidiano* sono di qualità scadente. Ma scadente con decoro. Voglio dire che, malgrado le banalità dell'intreccio e degli episodi, si salva un certo filo conduttore dell'interesse, una certa emozione diluita e approssimativa, ma tuttavia indubbia, che è il tema e la ragione dell'opera: non la redenzione della campagna, su cui corre tutta la prima parte, e che finisce piuttosto enfaticamente nell'inno di grazie della colonia inginocchiata, con quella specie di sacerdote in tuta, avanti a tutti, che dice la preghiera; ed era già mancato, per peccato di letteratura e pretensione di bellezza, nella scena della donna che scorge il primo germoglio, la quale, se mai, avrebbe richiesto l'arte fotografica e l'estetismo di un Eisenstein, per riuscire in qualche modo persuasiva; e Vidor, sia per l'una che per l'altro, non è che un bravo ragazzo in buona salute, felice lui. Il vero tema e la vera ragione dell'opera è quel gruppo d'uomini da risollevare dalla tristezza e riconsegnare in braccio alla speranza o, per dir molto meglio, alla *gioia*. Americanissimo. Attualissimo. Ma soprattutto, tipico di Vidor e del suo « patetico »: che è fatto di un senso assai malinconico della realtà quotidiana, ma abbastanza sentimentale, abbastanza affettuoso e insieme impetuoso, per ritornare sempre all'uomo e alle emozioni semplici. Quando Vidor ha da trattare una vicenda a personaggi staccati, teatrali, o va in minore, come nel *Campione*, o rimane alla buona messinscena, come in *Infedele*, o fallisce. Quello che porta al massimo le sue qualità è una certa, non direi impersonalità, ma unanimità della

materia: che la vicenda abbia un carattere non singolare e ristretto, ma *tipico* e generale. Ciò che non autorizza a chiamar Vidor un « poeta tragico », ma vuol dire semplicemente che ha un magnifico istinto di regista cinematografico. Incapace d'individuare, come è nella natura del mezzo di cui si serve, non ce n'è un altro che abbia un senso così sano e spontaneo dell'*insieme*, dell'azione in quanto tale, e in cui dunque i protagonisti sono coinvolti in una vivente comunità d'istinti e di reazioni, e non esistono più separatamente, ma esiste soltanto, tra di loro, e per loro, il legame dell'emozione che li trascina e ne fa qualcosa come un solo personaggio straordinariamente animato. E' l'abbandono felice a questo fortissimo istinto che l'ha portato a creare, in *Pane nostro quotidiano*, non solo il suo più bel pezzo, ma la scena più trascinante che si sia mai vista a cinematografo.

« Scenario », III, n. 11, novembre 1934.

Antonello Gerbi

PRELIMINARI A PABST

Tra i registi dei due emisferi, Giorgio Guglielmo Pabst è certamente uno dei più difficili da definire. Tanto chiari sono i suoi films quanto è a prima vista inafferrabile la qualità che li fa tali. All'immediatezza del suo linguaggio cinematografico corrisponde una straordinaria complicazione di tendenze e d'interessi. E la critica, che, solo attraverso queste tendenze e questi interessi, può sperare di riuscire a descrivere sommariamente quella che è l'arte di Pabst, si trova così, al tempo stesso, sovraccarica d'armi definitorie e categorizzanti di fronte ai suoi concetti, inerme di fronte all'immagine. Nell'una e nell'altra situazione, catafratta o seminuda, si trova paralizzata. In altre e più semplici parole: la fragile ricchezza delle sottostrutture ideologiche è tale in Pabst che inviterebbe a un'accanita discussione (e magari ad un'allegra demolizione); ma la forma espressiva è così innocente, che uno capisce subito l'inopportunità di quei pruriti polemici e si rassegna a guardare, semplicemente.
La prima difficoltà (ce ne sono almeno tre di diverso carattere) è appunto questa assenza di forti caratteristiche esteriori. Nei films di Pabst, in quelli almeno che ho visti io, non c'è nessun abuso di virtuosismo fotografico, nessuna « sorpresa » ottica, nessuno di quegli angoli visuali imprevisti, di quei giochi prospettici, di quei piani incrociati che son la delizia dei tecnici.
Intendiamoci. Io non sono contrario a quelle bravure. Starei anzi per dire che, in un'arte così giovane, le malizie e gli sforzi di superare se stessa mi piacciono. Gli sfumati e le sovrapposizioni son tentativi di evasione dalla servile oggettività della fotografia. Gli sfocati rappresentan la nostalgia di un'approssimazione più tollerabile, che non sia la tagliente petulanza dei « valori plastici » assoluti; così come i rallentati e gli accelerati anelano alla liberazione del tempo unico e cronometrato che ha la pretesa di misurare l'incommensurabile, il movimento.
Son tutte cose interessanti e che valgono nei loro limiti. E i loro limiti son quelli appunto di stimoli e di sintomi: stimoli a liberarsi da ogni vincolo con forme d'arte consolidate, e sintomi della possibilità di questa liberazione. Il valore proprio di quei tentativi sta dunque nella loro insufficienza. Come tutti i tentativi, si giustificano in quanto falliscono. O, se si preferisce, in quanto lo scopo che si prefiggono è raggiunto con altri mezzi. Quando al « Convegno » si proiettavano i primi films di René Clair,

Entr'acte, per esempio, nessuno di noi pretendeva che fossero dei capolavori indiscutibili. Ma si voleva affermare che solo tentando, e magari sbagliando, a quel modo, si sarebbe riusciti ad andare oltre la produzione commerciale, a fare delle buone cose che piacciano a tutti. I milioni incassati da *Sous les toits de Paris* (dove son tanti ricordi dei paesaggi di tegole di *Entr'acte*) e dal *Million* (con la protagonista ballerina come quella d'*Entr'acte*) riprovarono anche ai contabili che quella era la via giusta.
Ora, Pabst si presenta in modo radicalmente diverso. Sia che i suoi tentativi li abbia già fatti coi primi films che non abbiamo visto e non vedremo mai, sia che il suo svolgimento segua una diversa spirale, sta di fatto che non si scorge in lui traccia d'ingegnosità né di (fotografica) impertinenza. La sua « tecnica » è così trasparente che non si riesce a vederla. Pabst non si lascia rinchiudere in una definizione di « maniera » o di stile.
Così poco vistosa è la sua forma, che la maggior parte dei critici si è attaccata al contenuto. E ha creduto di vedere in Pabst il cineasta della nuova democrazia, o magari del comunismo intellettuale così di moda in Germania. E' questo un errore pericoloso. Pericoloso, perché rischia di distogliere dall'esame della *vera* arte di Pabst, e pericoloso perché accende entusiasmi ed odi sacrosanti e insignificanti. Quando un critico francese scrive che « l'esistenza di Pabst è una delle poche ragioni che giustifichino oggi di vivere in Europa », è chiaro che non è al regista che pensa. Quando i concessionari e le censure mutilano o contraffanno l'onesto lavoro di Pabst, è chiaro che non agiscono in sede d'estetica.
Ora, se ci teniamo a quel che si *vede*, e non a quel che il regista può dire dell'opera sua (parla allora il propagandista o il critico di se stesso, non l'artista): se ripercorriamo nella memoria i lavori di Pabst a noi noti, si giunge alla constatazione un poco sorprendente, che non è affatto vero che Pabst sia l'apostolo della democrazia pacifista o il ribelle eversore dei dogmi borghesi. *Aus dem Tagebuch einer Verlorenen* narra una storia di perdizione e di avvilimento, ma senza l'ombra d'indulgenza: il regista compatisce, ma non perdona, e tanto meno esalta; l'idealizzazione rousseauiana e romantica della prostituta di buon cuore è estranea al suo spirito. *Lulù* è un film anche più triste: la potenza distruttiva del sesso vi è descritta con paurosa evidenza; ma non vedo quale apologia o quale atto di accusa si possa trarne. Lontanissima da ogni parenetica sono tanto la debole *Crisi* come la fortissima *Tragedia del Pizzo Palù*; e l'*Amore di Giovanna Ney* rinunzia sin dal principio al filo-bolscevismo del romanzo di Ehrenburg. Restano le ultime opere: *Westfront*, che non abbiamo visto, e che finisce con la parola del ferito francese al morente tedesco: « camerati, non nemici »; *Kameradschaft*, che riprende questa parola e la svolge con ogni desiderabile ampiezza, mostrando i minatori francesi e tedeschi affratellati dalla catastrofe e rivaleggianti in abnegazione e in solidarietà. Ma, contemporaneamente di queste opere di « fede » umanitaria, è l'indifferente *Atlantide*, è la *Dreigroschenoper*, con la sua filosofia cinica e amara, con la proclamazione dell'impossibilità di vivere e di essere onesti, con la sua « scepsi » sulla bontà dell'uomo e persino sulla sua intelligenza:

Der Mensch lebt durch den Kopf,
Sein Kopf reicht ihm nicht aus,
Versuch'an deinem Kopf,
Lebt höchstens eine Laus'.

Se *Kameradschaft* (e forse *Westfront*) paiono augurare l'avvento di una umanità migliore, di un mondo senza guerre e senza frontiere, la *Dreigroschenoper* addita nel delinquente il vero *self-made man*, e culmina in una torpida sommossa di straccioni, in un riguargito di plebe oziosa e viziosa. Difficilissimo, dunque, se non impossibile, assegnare un contenuto preciso

all'arte di Pabst. I suoi « soggetti » sono svariatissimi: spaziano dai 4000 metri delle vette del Bernina ai sette, ottocento metri sotto terra della miniera di carbone; dal crudo realismo al puro fantastico, dai lussuosi postriboli di Berlino alla Londra immaginaria e grottesca della *Dreigroschenoper*, dal centro del Sahara al *no man's land*. I suoi personaggi son combattenti, prostitute, accattoni, minatori, principi berberi, spie internazionali, guide alpine, cieche, assassini, santi e sacripanti. Non è possibile scorgere una predilezione qualsiasi.

Terza, ed ultima difficoltà, lo stato in cui i films di Pabst sono proiettati. Per opera delle varie censure, e, prima ancora che della censura, per opera dei produttori e dei commercianti; e, dopo la censura, per opera dei direttori di sale ossequienti ai fischi del pubblico, i films di Pabst vengono presentati mutili, sbrindellati, spesso con finali diversi e magari contrari a quelli originali. Ora, cambiare la fine vuol dire quasi sempre invertire il tono, il senso, il valore di un'opera. Il film della perduta, che doveva finire col tratto amaro e sarcastico della protagonista che diventa dama protettrice della casa di correzione da cui è evasa, riceve un finale dolciastro sentimentale, e relativo matrimonio col bel giovane. Stessa disavventura a *Lulù*, che in origine finiva molto più onorevolmente, con la protagonista sventrata da un bruto. L'amore di Giovanna Ney muore ghigliottinato (nel romanzo, almeno); nel film, quale noi lo vediamo, impalma la bella, di cui ha assassinato il padre. *Kameradschaft*, poi, oltre che evirato di molte scene tra le più significative, vien *doppiato*, malamente, in italiano; così che il film, che traeva la sua efficacia di suggestione dell'affratellamento tra uomini che parlano francese e uomini che parlano tedesco, non si capisce più quando tutti parlano italiano: l'azione stessa risulta poco chiara, e in qualche passo persino un po' ridicola. Un film come quello doveva esser dato nel testo originale, o non esser dato.

Risultato di tutti questi impedimenti è che si può solo accennare a quelli che ci paiono gli elementi principali dell'arte di Pabst. Anzitutto, una simpatia istintiva per lo sforzo, ed anche per lo sforzo doloroso, fisico e morale. I suoi personaggi *streben*, sempre, verso qualcosa di irraggiungibile, o, se raggiunto, di mortale; l'amore, la cima del monte, la galleria allagata, la misteriosa Atlantide, il piacere sessuale, la ricchezza anche rubata. Nei suoi films è un clima di lotta, una tensione che di solito si spezza alla fine (nei rifacimenti a uso del pubblico, si placa e si rinnega). In questa ricerca affannosa sta tutta la vitalità dei suoi eroi, la loro ragion d'essere e anche la ragion d'essere degli ostacoli che loro si oppongono, ostacoli ora naturali (*Pizzo Palù, Kameradschaft*), — ora umani, di convenzione sociale (*Dreigroschenoper*), morale (*Aus dem Tagebuch*) o politica (*Westfront*, e ancora *Kameradschaft*), — ora insieme naturali e umani (*Atlantide*).

A un tema così semplice, così schematico, si sovrappone talora, come naturale escrescenza, un'esaltazione della nobilità della pena, una specie di lirica della fatica. Ma sempre senza moralismi. Il lavoro non vale *qua talis* più del furto. L'amore non vale *qua talis* più della prostituzione. Quello che Pabst sente e descrive è lo sforzo e non la meta, la « caccia » (per dirla con Lessing) e non la « preda ». Parrebbe così che egli debba cadere nell'attivismo, nell'irrazionalismo; ma lo salva il fatto che di questo sforzo e di questa caccia egli sente, più che gli aspetti eroici, faustiani o nietzscheani, la durezza, il peso e anche il fastidio.

Di qui il sapore amaro dei suoi films migliori. Entusiasta e pessimista, Pabst rifiuta ogni idealizzamento, e ama nei suoi eroi la sofferenza, non il trionfo. (Pensate ad *Atlantide*). Anche vittoriosi, la loro vittoria deve apparire inutile, o subito perduta. Anche quando la squadra di soccorso tedesca ritorna in patria, dopo aver conteso e strappato alla miseria tante

vite umane, il cancello divisorio della frontiera ridiscende a separare i due popoli.
Lo sforzo, l'eroismo, è bello ed è vano. Entusiasma e delude. Esalta, ma non consola.
E' chiaro adesso perché Pabst non faccia virtuosismi. Ad un simile atteggiamento spirituale si convengono solo la schietta ed aperta fotografia, la precisa impassibilità che gli sono consuete. I pericoli maggiori che egli corre sono due: il comico e il pittoresco. Il comico, egli lo sente solo nell'accezione caricaturale. E cade allora nell'oratoria o nell'invettiva. Il pittoresco ci dà le mirabili *nature* del pizzo Palù e i mirabili *scenari* della *Dreigroschenoper*; ma distrae quasi sempre dai personaggi e quindi dal dramma. Quelle parti fan l'effetto delle pagine troppo *ben scritte*, in cui talvolta si compiacciono Balzac o Maupassant.
Solo quando dà ascolto alla sua vena di generosa amarezza e di deluso eroismo, Pabst sale ad essere uno dei pochissimi registi che si sovrappongono nettamente agli attori di cui si servono; è uno dei pochissimi che li uccidono, li annullano, e, attraverso quelle ombre di maschere, riescono a esprimere la loro personalità.
Per questo, fermamente speriamo di vedere nel *Don Chisciotte* il suo capolavoro.

« Cine-Convegno », I, 25 febbraio 1933.

Corrado D'Errico

CAMICIA NERA, IL GRANDE FILM DELLA NUOVA ITALIA

Il compito assunto dall'Istituto L.U.C.E. nell'intraprendere la costruzione di quest'opera era tutt'altro che facile. La materia vasta, complessa e altissima che doveva essere tradotta per lo schermo richiedeva dalla realizzazione una formidabile acutezza e un eccezionale vigore poetico per non essere impoverita e profanata. Un'epoca intera, satura di eventi, di conflitti e di sostanziali trapassi dell'umanità si presentava, con tutta la sua importanza apocalittica, all'esplorazione dell'obbiettivo: e a chi voleva fissarla nel mutevole ritmo dei fotogrammi non restava che da scegliere due strade. Fermarsi all'episodio individuale dal quale risalire all'universalità o abbracciare intero il gigantesco panorama per presentarlo, con rapidi scorci, nelle figurazioni salienti. Aspro dilemma che esigeva, per essere risolto, le più vigili risorse dell'arte e della tecnica e un raffinatissimo senso di concezione e di selezione.
Giovacchino Forzano ha compenetrato le due ali del dilemma, inserendo l'episodio nella visione panoramica, e frazionandone la semplice trama in modo da fondere il dramma individuale con la passione collettiva, perché l'uno vivesse in funzione dell'altra, e il gesto della massa avesse la sua giustificazione nel cuore del singolo. Felice intuizione, alla quale, per altro, si opponeva il pericolo della frammentarietà. Forzano ha affrontato audacemente questo pericolo, orchestrando i vari motivi ad ottenere una sinfonia visiva che, senza disorientare lo spettatore con la successione dei frammenti, presentasse la materia nella sua totalità. *Camicia nera* va considerata quindi come una grande orchestra di immagini su cui domina costante, imperioso e suggestivo lo squillo di un'indimenticabile diana.
La vicenda è facile, umile, di lineare scheletricità. S'inizia nell'anteguerra mentre, nei tenebrosi regni del Destino, si prepara la grande tragedia. Un popolo dimenticato vive nelle paludi, in capanne malsane, insidiato dalla

febbre e sostenuto soltanto dalla speranza di migliorare. Questa speranza è sfruttata dai mestatori politici che alle menti ingenue offrono abbaglianti miraggi di rivendicazioni e di conquiste; e i convinti s'affollano ai comizi sotto il segno dell'Internazionale che promette la pace e la ricchezza mentre già il grande incendio divampa ai confini.
Tra questi è un giovane fabbro, il quale, sperando nel miglior avvenire della sposa che ama e del figliuoletto segue la corrente... Ma il ventiquattro maggio 1915 quei comizi che predicavano la pace sono dispersi dall'urlo della guerra. E' l'ora suprema. Una voce, più alta delle altre, si leva a gridare che combattere è necessario: e il nuovo dovere si fa strada in ogni cuore. L'Europa è un braciere. Con gli altri, parte anche il fabbro, e lascia il figlio e la donna in trepida attesa.
Tuona il cannone per anni. Un giorno il fabbro è raccolto sul bordo della trincea, sul fronte francese, abbattuto da una granata. Il trauma gli ha tolto la memoria e la parola, e un buon medico, nell'ospedale tedesco in cui è stato ricoverato, cerca di guarirlo. Ogni tentativo sembra vano. Finalmente lo scienziato proietta, grande davanti a lui, la scritta di una diapositiva. E' il Bollettino della vittoria italiana. Un grido. I nervi schiantati tornano a vibrare. Il combattente è guarito, la Patria l'aspetta.
Ma quale Patria? Appena pone il piede sul suolo ov'è nato lo sbigottimento l'assale. Torme urlanti corrono le vie, fermano i treni, tagliano i fili del telegrafo, adesso insultano la divisa di combattente ch'è il suo orgoglio. E' bloccato da quelle torme minacciose in una casa, ingiuriato, percosso, sta per soccombere... Ma s'ode un rombo di motori e giungono autocarri pieni di canori ma ben decisi diavoli neri. La turba si disperde, il combattente offeso ora è portato in trionfo...
Tra l'urto delle squadre arrossate dal sangue dei martiri, una interminabile colonna si snoda verso il Campidoglio. Dimentico dei comizi d'una volta, il fabbro è in mezzo a questo travolgente mare di entusiasmi, ansioso di un nuovo domani. Il sorriso della sua donna, lo sguardo luminoso del figlio lo attendono ormai. La serenità ritorna, e la invocano quelli che, non sapendo aspettare, hanno voluto cercarla in terra straniera. Un tempo nuovo è nato. L'acqua della palude è sconvolta dalle macchine rigeneratrici, il popolo lascia le sue povere capanne, e al posto di queste il vomere traccia l'eterno solco di Roma al segno di Mussolini. Mura candide sorgono. L'acquitrino è scomparso: Littoria.
Interpreti di *Camicia nera* sono in prevalenza, attori presi dalla vita. Forzano ha opportunamente usato questo accorgimento perché la rappresentazione conservasse il carattere popolare e istintivo, necessario alla sua piena evidenza, senza rischiare la maniera teatrale. Gl'interpreti improvvisati recarono infatti al film un contributo di semplicità e di schiettezza che giova non poco al suo significato. Ma è bene osservare che, in questo ultimo caso, e dato lo svolgimento della vicenda, l'interpretazione individuale passa in seconda linea di fronte al senso di massa. Il lavoro è — e, dato l'intendimento al quale si è attenuto Forzano, doveva essere — eminentemente corale: un volto scompare fra mille volti, un grido fra mille grida, un gesto nell'agitazione di tutta una folla. I tipi scelti per le figure di primo piano rispondono tuttavia egregiamente allo scopo, per la vigoria delle maschere e per il « genere » del gioco scenico, raggiungendo, malgrado l'inesperienza della ribalta e dell'obbiettivo, effetti assai notevoli, particolarmente la Macale e il Marroni. Le scene corali, vive e movimentate, spesso colte in inquadrature pittoresche, determinano, col loro tumultuoso avvicendarsi, l'atmosfera della rievocazione, di cui le folle sono, come la necessità storica richiedeva, protagoniste, e appaiono condotte con un vibrante senso di verità.
Caso particolarissimo della narrativa cinematografica, *Camicia nera* ha dovuto essere svolta in modo differente da quello che caratterizza gli

scenari dalle pellicole di produzione; vale a dire giovandosi, in pari tempo, della parola, della musica e delle didascalie, efficacemente adoperate come legame tra i vari momenti e i vari episodi. I tre tempi di cui consta il film (la Guerra, la Rivoluzione e la Ricostruzione) presentano la materia equamente ripartita e sintetizzata nei suoi scorci più significativi. Forzano si è servito non di rado della composizione fotografica e fonica per rendere l'incalzante avvicendarsi dei fatti e delle passioni, e ha mostrato d'intuire quanta importanza abbia il montaggio nell'equilibrio di un film — e particolarmente di un film di questo tipo. Si può notare un certo squilibrio tra le scene appartenenti alla trama vera e propria e quelle, alternate con le altre, di indole documentaria; mentre le prime presentano i caratteri del film di produzione per l'inquadramento e la fotografia, gran parte di queste ultime non nasconde la sua origine di cinema-giornale. Comunque, poiché la maggioranza di tali visioni è raggruppata nel terzo tempo, lo squilibrio non è nocivo, anche perché, con la rapidità del dettaglio, i frammenti di documentario hanno assunto un insieme pittoresco ed organico, che la musica di Umberto Giordano e Ottorino Respighi, ispirata, armoniosa e potente, arricchisce di valore. Riuscitissima la ricostruzione di caratteristiche vie romane, veramente bella, per l'incisivo realismo al quale è ispirata, per la crudezza del tono e la sincerità degli effetti, la parte dell'azione che si svolge nelle « lestre » ed ottima sotto ogni rapporto la visione dei primi comizi. Suggestivi gli esterni di palude e indovinato il taglio dei primi piani degli attori improvvisati: pregi che fanno dimenticare qualche insistenza e un eccesso di plastici dimostrativi e di figurazioni allegoriche ritardanti il ritmo. Nel suo complesso, *Camicia nera* è una grande pagina di storia e di umanità e chi ama il cinematografo deve essere lieto e orgoglioso che sia stata affidata allo schermo la missione così delicata e potente di ricordare al cuore degli uomini ciò che l'ha fatto palpitare più forte, segnando le pietre miliari della via percorsa e indicando quella da percorrere, fino all'orizzonte.

« Il Dramma », n. 160, 15 aprile 1933.

Enzo Ferrieri

FESTIVAL CINEMATOGRAFICO

I risultati del « Concorso Cinematografico » sono quelli di qualsiasi giuria popolare. Se per un criterio, forse meno democratico, avessimo potuto disporre di tutte le schede di votazione, avremmo seguito quest'ordine di classifica: 1. *Anna ed Elisabetta* di Whisbar, 2. *Otto ragazze in barca* di Washneck, 3. *Don Chisciotte* di Pabst, 4. *L'oro dei mari* di Epstein ecc. ecc. Collocare *L'oro dei mari* al quarto posto è veramente un atto di prudente coerenza. Abbiamo tanto ripetuto che il Cinema deve essere arte popolare, che siamo presi da uno scrupolo dinanzi a questo bel film che è tanto bello e tanto impopolare!

Quattro opere, oltre di *T'amero sempre* di cui parleremo altrove e *Rome-Express* in soli quindici giorni, è un regalo da re! Ne aspettiamo tante volte una sola per dei mesi!

Niente di nuovissimo ci ha rivelato il « Festival » come espressione di tendenze o nuovi propositi di autori. Non ci ha neppure rivelato, da parte del pubblico, una curiosità più sollecita o buona volontà di distinguere il buono dal cattivo. Il pubblico è in balia del « quasi bello » del pittoresco, dell'enorme, del « tanto divertente », cosicché i suoi giudizi, in fatto d'arte,

per tutte queste strade, arrivano spesso, in buona fede, all'antipodo della verità.

Si sentiva subito che i leoni del *Re della giungla* attraevano gli spettatori. Non dico poi la *Signorina dal livido blu* che aveva dalla sua anche il titolo! Per fortuna *Anna ed Elisabetta* e *Otto ragazze in barca* potevano contare, come richiamo, uno sulla complicità delle otto belle ragazze, l'altro sul fatto che la Thiele e la Vhieck erano le stesse protagoniste di *Ragazze in uniforme*! Soltanto *Don Chisciotte* se Dio vuole, contava su Pabst, l'unico regista di cui il pubblico riconosceva il nome.

Così, per una ragione o per l'altra, la sala era sempre zeppa. Giorni di festa, veramente, anche per noi. All'infuori della fatica, l'aria più fervida e polemica di questa folla, schede alla mano, in cui tutti erano giudici, dava una certa inquietudine! I critici erano a scuola. Confrontare le tendenze, sia pur note, sui documenti originali, è una condizione rara. Rivedere su diverse testimonianze per quali accorgimenti di finezze e di trovate, queste commedie francesi, dove René Clair è stemperato fino all'acqua, riescono ad essere tollerabili e magari divertenti, o come avviene che *Rome-Express* in scene abilmente congegnate, come movimenti d'orologeria, possa essere, con l'appoggio di due bionde bellezze, un film che trattiene l'attenzione dei ragazzoni inglesi.

Dei quattro film, che ho citati, *Anna ed Elisabetta* mi è sembrato il migliore. E' la storia di una giovane contadina, a cui i compaesani attribuiscono la facoltà di guarire miracolosamente. Questa fama di miracolante si rafforza, attraverso avvenimenti straordinari, e cade poi, all'improvviso, riconsegnandole, in luogo di attitudini così sovrumane, le più preziose qualità di vivere e di vivere in pace con se stessa.

La trama austera e un poco nebulosa pare a tutta prima non avere elementi per incatenare, come fa, gli spettatori. Ma neppure le intenzioni trascendentali dell'autore, né quel tanto di passione a dibattere problemi metafisici, bastano a togliere al film la sua bella forza di concretezza e di vitalità. Poiché tutto è narrato in atti e scene precisi, tutto è collegato con un montaggio spedito ed attraente, ma abbastanza lento, perché come in sordina, sul ritmo logico della storia, appaiono quei distesi primi piani, dove si incidono il volto contratto e troppo spasimoso di Elisabetta e il volto trasognato e pur tanto umano e vero e ricco dell'indimenticabile Anna. E' in questi primi piani che si può pensare alle visioni di *Giovanna d'Arco* di Dreyer.

Soprattutto la Thiele, nella parte di Anna, vi appare in tutta la pienezza di un'arte misurata, discreta e molto accorta. Mai un movimento, né un gesto inutile. Il suo volto, le sue mani, sempre in luce, ci raccontano pianamente la storia di questa sua fede, che fa miracoli, ma che non può e non deve farla rinunciare alla vita.

Ecco veramente il caso in cui un regista, che si è rivelato con questo film, ha trovato una collaborazione creativa. Certe sfumature del volto di Anna danno il senso felice di cosa raggiunta e che ha pienamente trovato il suo tono. La presenza di Anna incanta il film ed è merito del regista, di aver con tanta convenienza saputo stendere intorno a quest'incanto, figure, gesti, luci, soluzioni giuste, che ne approfondiscono la risonanza. La Vhieck invece, nella parte di Elisabetta, è intollerabile. Anche all'infuori dell'eccesso di isterismo, a cui è legittimamente in preda, certi suoi atteggiamenti estetizzanti, sostituiscono all'espressione di valori umani il vago e il rettorico. Il film rivela nel regista molta misura e squisita sensibilità. Non ci ho trovato di meno felice che l'arrivo del motoscafo subito dopo la guarigione di Elisabetta, particolare di gusto dubbio e che toglierei senz'esitazione. Ma il suo procedere è sicuro, il suo tempo e i suoi svolgimenti perfettamente legittimi. Il taglio di certe scene, che isolava i volti

delle due protagoniste, è sentito e suggestivo. Il ritorno di Elisabetta e l'ondeggiare dei cipressi, contro il cielo, davanti ai nostri occhi, come si proiettano nella mente di lei, è un particolare eccellente. E anche molti tocchi di paese e di interni, rivelano un artista maturo e sensibile.
Le scene che più colpiscono sono i due miracoli: il primo, seguito da un urlo straziante di Anna, l'altro, ben colto, mentre Elisabetta sente la vita rifluire negli arti paralizzati. Il parlato dà un contributo al film; soprattutto per i toni di Anna, che tanto nella preghiera, così ben sussurrata, come nell'angoscia dei suoi urli non potrebbe essere più espressiva. Non per nulla, sulla tela bianca a un certo punto si ode sollevarsi soltanto il grido di Anna, che chiude nell'invocazione ad Elisabetta il suo terrore, e la sua voglia di vivere. Non dobbiamo nasconderci che un altro desiderio poco ortodosso in questo film eretico, era quello di sentire la voce di Manuela, che *In ragazze in uniforme* era doppiata e senza il suo incanto. Herta Thiele ci ha ridato con la sua voce tutta Manuela e insieme questa nuova non dimenticabile Anna.

Che *L'oro dei mari* di Epstein non possa incatenare il pubblico, è spiegabile, perché il suo svolgimento, i suoi pregi, le sue lentezze, le sue insistenze, tutto vi è antipopolare, e, in questo senso, anticinematografico. *L'oro dei mari* è la rievocazione di un miserabile villaggio di pescatori. Il mare, le varie figure umane, il cielo, la miseria. Sarebbe facile parlare di poema, di sinfonia, tanto più che queste belle parole usate a proposito di un'opera cinematografica, non si capisce che limiti abbiano. In ogni caso non è una sinfonia al modo generico, poniamo, di *Acciaio*. Ciò che vi è di meno vivo, è proprio quel tanto di gratuito, che porta sullo schermo molto mare, non sempre indispensabile.

A tutta prima l'impressione è un po' equivoca. Tutto pare arbitrario. Tutto pare letterario. Ma a poco a poco si constata che accanto al bel quadro, accanto al taglio stupendo di certe scene, accanto all'arbitraria musica, che aggrava tutti i difetti del film, c'è un approfondimento di valori umani, un'aderenza all'animo di questi pescatori, una rievocazione di costumi e di vita, significativa.

Pensiamo a certe lentezze dell'ultimo Pabst. Gli indugi di alcune scene di *Atlantide* a gravare di voluttà e di morte, la figura di Antinea, l'incanto della sua reggia, a suscitare il peso della triste discesa del funerale. Sono indugi letterari, che servono una favola, nata da una sensibilità, che in queste scene va alla gratuita ricerca della bellezza. Altri quadri del *Don Chisciotte*, così meravigliosi nella loro opulenza plastica, rientrano per altra strada nella letteratura.

L'oro dei mari appartiene esso pure a un genere di films letterari, ma i riferimenti umani sono continui e legittimi. Il ritmo è lento, come sono lenti i gesti dei pescatori, come sono lenti i gesti dei montanari. I volti sono immobili e pure espressivi nella loro apparenza monotona. *L'oro dei mari* è il film dell'insistenza. La cassetta, piena di sassi e di chincaglierie, che tutto il villaggio ha creduto contenesse un tesoro, può sì sommuovere, per poco, il fondo opaco di queste menti, esaltare un povero vecchio, che ne muore, far nascere l'amore fra un giovane pescatore e una infagottata ragazza, eccitare l'avidità di questi miseri, appartati dal mondo, può, insomma, essere fondamento a un intreccio di casi, ma serve specialmente a rievocare per noi, sul filo di rasoio, fra la vita e il pannello decorativo, continuamente ribattuto, i sentimenti elementari e tenaci di una razza di uomini, che sono rievocati autenticamente nella loro lotta contro la miseria e contro il mare.

La diffidenza è in loro. Si parlano sempre all'orecchio, per vincere il rumore dell'onda e perché altri non oda. S'intendono con un'occhiata. L'interesse li spinge, ma accanto all'interesse c'è anche l'amore. E anche que-

sto si esprime a monosillabi. L'innamorato lo si vede sempre andarsene. Ma una delle più belle scene del film è per me il saluto, che la ragazza rivolge al giovane, che se ne va, con quelle sue grasse e rozze mani di animale marino. E quando la ragazza, impigliata nelle sabbie mobili, pare prossima a morire, che cosa può ricordare, se non un girotondo di bambini infagottati e sommersi dalle acque? E' tutta l'infanzia che si può avere in questo desolato villaggio.

Il film è veramente come una bella lirica. Non lo vorremmo additare certo ad esempio e crediamo anzi che esso sia il più lontano da quella narrazione concreta e salda in che deve consistere l'opera cinematografica riuscita. E' tuttavia un bel film. Dove si vede che parlare dei « generi » è pericoloso e contano soltanto le opere che li concretano.

Il *Don Chisciotte* di Pabst mi ha deluso. Opera, che si leva subito, nel soggetto, nel tono, nelle belle fotografie, dalla folla dei films, resta tuttavia intellettuale e legata al testo letterario. Anche prescindendo dal canto di Chaliapine, che arriva sempre senza alcuna necessità, a dire « statemi a sentire », il complesso è troppo caricato e di cartapesta per essere adeguato al Don Chisciotte tradizionale e troppo vincolato ad esso per ottenere quelle deformazioni favolose, che potevano dargli un tono cinematografico. E' del melodramma e non del cinematografo. Melodramma, commedia: ecco due parole che urtano i nervi di certi critici, secondo i quali il cinematografo può benissimo « fotografare », dicono loro, un melodramma o una commedia. Niente affatto. Anche l'*Aida* di Verdi può diventare cinematografo. Anche una pochade francese. Il cinematografo può prendere la sua materia dove vuole, purché la rielabori a modo suo, e melodramma e commedia diventino soltanto dei buoni films.

Don Chisciotte non mi pare tale anche se la stupenda scena di Sancho sballottato per aria dai « mulini a vento » resta fra le più belle rievocazioni cinematografiche.

Otto ragazze in barca di Washneck è un film delizioso. Ho il sospetto che contribuiscano a darmi quest'impressione le otto ragazze, che sono poi sedici, e soprattutto la squisitissima Karina Hardt. E' il solito pensionato tedesco, il « Club delle rondini di mare », dove tante belle giovani si allenano, con ritmo d'inferno, da vera bolgia dantesca, agli esercizi ginnastici e particolarmente al nuoto e al remo.

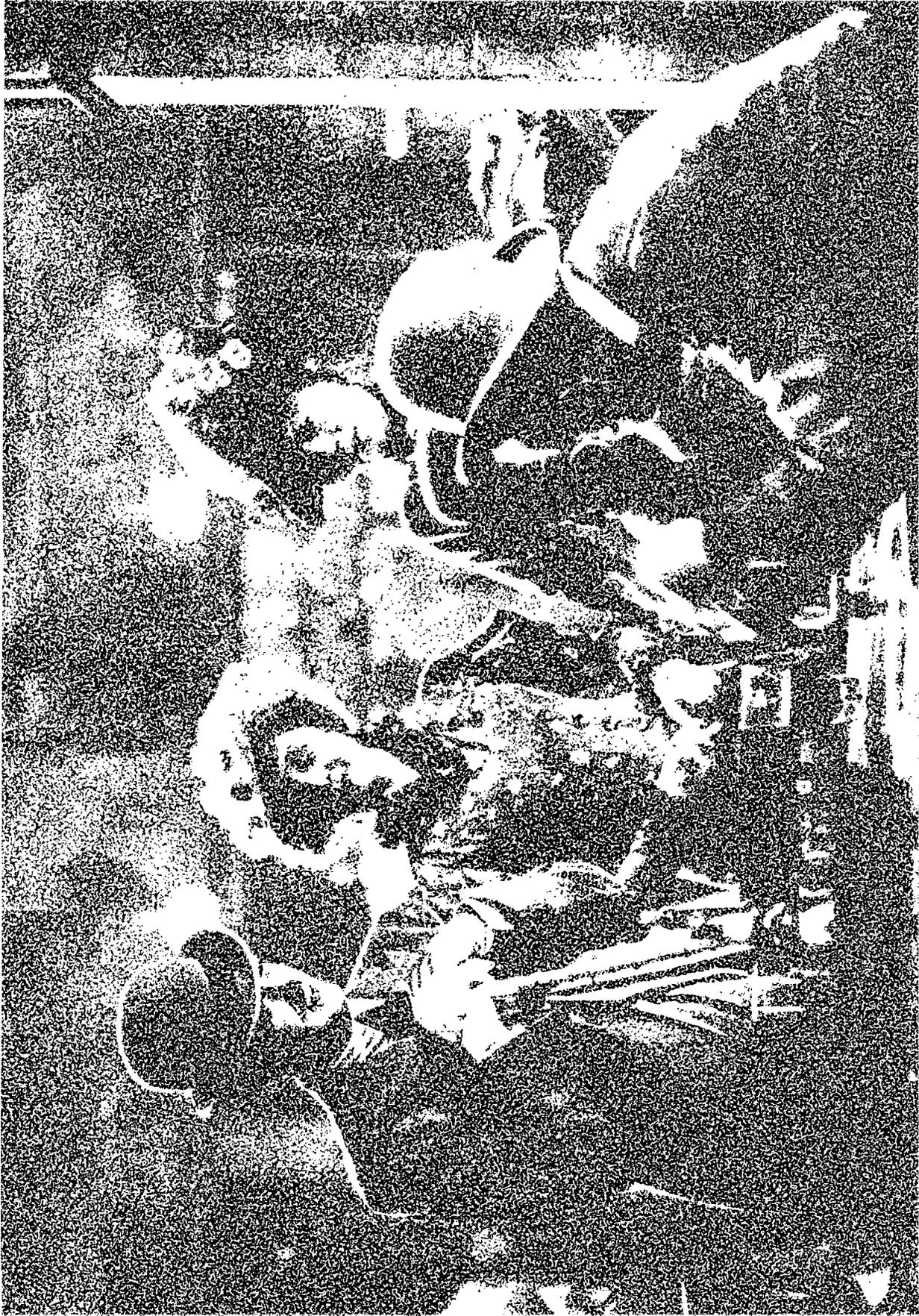
Acque, bei corpi, risate, salti, capriole: esclusi naturalmente gli uomini, tranne uno, che basta a guastare la festa. Una storia d'amore, che dovrebbe essere quasi tragica, ma che si contenta di brevi malinconie e del più lieto fine, s'intreccia su questo sfondo d'incanto. Il film è perfetto come garbato idillio sull'acqua. Avrebbe forse potuto essere qualche altra cosa, se il dramma di Christel fosse stato approfondito.

Ma anche Christel potrebbe essere bruna ed è tanto piacevole così bionda e sottile! Una riuscita macchietta la cameriera del Club, che ha anche la buona sorte di pronunciare una sentenza, che è la chiave del film: « tutte carine e tanto brave, le mie ragazze; ma infine un uomo è un uomo » (« Ein Man ist ein Mann »): ecco della filosofia ridotta alla più immediata praticità.

Quest'opera, contrariamente a quel che ho sentito dire, non ha alcuna somiglianza con *Ragazze in uniforme.* Non basta avere in comune una camerata, dove dormono delle belle ragazze, perché due opere d'arte siano paragonabili. Là figure concrete s'intrecciano secondo una logica che tendeva rigorosamente a un fine preciso: Manuela era la vittima di un ordinamento sbagliato e di un clima irrespirabile. Qui niente si deve approfondire: tutto è vago e musicale: le acque e i riflessi splendono, tutto è armonico e lieve, come la grazia di Christel.

« Cine-Convegno », I, 25 aprile 1933.

L'opera da tre soldi di Georg Wilhelm Pabst ▷

Alberto Spaini

ALL'ALTEZZA DI UNA ARTE PURA E INTELLIGIBILE

Recentemente un giovane direttore di scena mi diceva, con una certa rassegnazione nella voce « Le film belle non hanno successo ».

Questa constatazione, apparentemente paradossale, in sostanza molto malinconica, veniva a conclusione di un lungo discorso nel quale si era stabilito all'incirca questo: che nella vastissima produzione cinematografica, di origini molto complesse, su cui è il caso di insistere, hanno incominciato a definirsi alcuni valori schiettamente, assolutamente artistici, in modo così preciso ed universale, da permettere la creazione di intere e grandi film, le quali in ogni particolare e nel loro assieme corrispondono interamente ai canoni di una nuova estetica cinematografica, che, d'altra parte, la grossa produzione negli ultimi due o tre anni si è incanalata in una direzione che corrisponde precisamente a quello che per l'addietro sono stati i drammi d'arena ed i romanzi d'appendice, e che perciò conquista facilmente il pubblico, abbassandone però notevolmente il livello del gusto e delle esigenze spirituali; e che fra queste due diverse tendenze, film d'arte e film commerciale, si stabilisce un distacco che diviene sempre più largo e profondo, col resultato che il pubblico *non comprende* il film d'arte. Conclusione: il gusto del pubblico diviene sempre più rozzo, il cinematografo manca sempre più a quello che avrebbe potuto essere il suo compito più alto, contribuire all'educazione artistica e morale delle masse. Corollario: reagire a questa tendenza, evitare che nel cinema finisca col divenire permanente questa tendenza di costituire una produzione aristocratica, per iniziati, antipopolare; ma portare invece, come è stato fatto per il passato, le successive conquiste artistiche nel campo della grande produzione.

Non v'è chi non veda l'alta importanza sociale del problema. Per ora, tuttavia, resta acquisito che « le film belle non hanno successo ».

Esempi. La prova, palmare, ce l'ha data lo svolgimento della scorsa stagione cinematografica in Italia. Le cinque film più belle che sono venute sullo schermo, o non hanno avuto successo, o hanno avuto un successo di stima, per scomparire ugualmente dopo pochi giorni dai cartelloni. *Ragazze in uniforme* di Leontine Sagan, *Kameradschaft* di Pabst, *A nous la liberté* di René Clair, *Love me to night* di Mamoulian ed *Acciaio* di Ruttmann sono cinque film che si distaccano nettamente dalla comune produzione, per un motivo fondamentale, quello di rendere sensibile un'idea, di rappresentare un mondo umano. Potrà forse meravigliare di vedere inclusa in questa lista anche la commediola musicale di Mamoulian, *Love me to night*, col Chevalier e la MacDonald, che apparentemente appartiene alla categoria degli spettacoli destinati al pubblico più grosso e meno esigente; ma, se il tipo della film è di questo genere vagamente inferiore, vari episodi, il taglio di molte scene, ed anche una certa generale intenzione caricaturale e satirica del mondo aristocratico, che a noi può sembrare poco attuale, ma per il pubblico americano deve avere molto interesse, la mettono invece nell'ordine dei film « a contenuto ». Così anche saremmo stati forse esitanti a citare a questo proposito *Kameradschaft* di Pabst, che per certe pesantezze meriterebbe piuttosto di essere considerato addirittura un film di propaganda politica; ma ve l'abbiamo incluso perché le ragioni dell'insuccesso di questo lavoro vanno ricercate non in quelli che da un punto di vista superiore possono essere considerati i suoi difetti, ma proprio nelle sue qualità.

Kameradschaft, come *Ragazze in uniforme* ed *Acciaio*, appartiene a quell'ordine di opere artistiche che da molti anni sono venute di moda in Germania — soprattutto in letteratura — come « documenti di vita umana ».

Il protagonista in queste film è l'ambiente: la miniera, la scuola, l'officina; il destino degli uomini che in questo ambiente si muovono, passa in seconda linea, davanti al destino collettivo dell'umanità che vi è raccolta. *Ragazze in uniforme* è in questo senso il più perfetto dei tre film; quale sia la tragedia della piccola Manoela è quasi impossibile dirlo: l'incapacità di adattarsi alla disciplina del collegio; ma questa impossibilità è data da sfumature così inafferrabili, che si è trasportati al colmo del dramma senza potersi rendere conto del suo vero meccanismo. In Italia era difficile intendere questo dramma, perché manca da noi una classe sociale corrispondente a quella rappresentata nel film, con quel senso della disciplina militaresca, rifratta in tutte le manifestazioni della vita quotidiana; e manca, infine e soprattutto, l'educazione protestante, il clima religioso che nel film è costantemente presente. La figura della « maestra buona » è veramente quella di una Madonna, in un paese che non ha più la Madonna sui suoi altari; la consolazione che viene dalla sua bocca è più dura d'un rimprovero, la sua pietà è veramente senza pietà. Tutto questo per il nostro pubblico era scarsamente intelligibile; e quindi del tutto incomprensibile rimaneva il valore simbolico e poetico di certe contrapposizioni di paesaggio: la falsa leggerezza del rococò fridericiano, per esempio, elevato al di sopra dei pesanti, severi, incrollabili archi tondi. E persino quell'insistente ritorno sul « bianco e nero », nell'uniforme delle ragazze, nelle ombre sulle pareti bianche, nel tondo degli archi sul paesaggio illuminato, era un richiamo, quanto mai suggestivo, al bianco e nero della bandiera prussiana, proverbiale per simbolo di disciplina e di soffocamento di ogni senso individuale di fronte al dovere. Tutto questo il nostro pubblico non poteva intenderlo; poteva se mai intuirlo, ma come pretendere da un pubblico non educato, tanta forza di penetrazione? Si sarebbe dovuto scendere molto più giù nella scala dei valori poetici ed umani; a quel livello assolutamente quotidiano e prosaico sul quale King Vidor aveva impostata tanti anni fa la *Folla.* Anche questo film era un documentario, e nella sua spaventosa veridicità aveva trovate le ragioni del successo; eppure il pubblico lo aveva accolto forse più per il suo intreccio occasionale che per il significato universale che aveva.

Documenti di vita umana. Ad un livello molto inferiore si trova *Kameradschaft.* A Pabst non interessava tanto descrivere l'esistenza nella miniera, il costante e latente stato di eroismo in cui vivono gli uomini attorno alla miniera, quel senso di oppressione che ne deriva, nello stesso paesaggio (le strade che si dilungano in mezzo a colline senza fine di materiale di rifiuto; i macchinari che saltano d'improvviso su in mezzo ad un prato, in mezzo alla libera natura che ne riesce come contaminata ed insozzata); ma voleva trarre, da questa diffusa sofferenza, anche un insegnamento morale e politico: la riconciliazione degli uomini di diversa nazionalità davanti alla sofferenza. Sebbene questo assunto spirituale fosse un difetto piuttosto che un pregio della film, rendeva insopportabili quegli estetismi fotografici di cui Pabst era stato largo dispensatore.

Acciaio era l'opera che avrebbe dovuto essere meglio intesa dal nostro pubblico; ed il suo insuccesso depone assai più in sfavore del pubblico e della critica che l'ha quasi unanimemente condannato, che dei suoi autori. Qui veramente non si può citare a discolpa del pubblico nessuna difficoltà interpretativa. L'elemento documentario è tutto vivissimo e scelto direttamente nella vita del nostro popolo: il villaggio ed i suoi abitanti, con quella durezza morale verso se stesso e verso gli altri, vi è appieno; la vita degli operai è colta sotto mille aspetti fugacissimi ma vivissimi; l'epica esistenza dell'officina è resa con una serie di immagini misteriose ed ossessionanti. E' possibile che il nostro pubblico sia così insensibile da non sentirsi dominato dalla potenza dei macchinari, dalla loro vitalità mostruosa e inespli-

cabile? Le lingue di fuoco che Ruttmann vede proiettarsi in ogni direzione attraverso la tenebra fumosa dei lavoratori, appartengono ad una nuova mitologia, non meno paurosa di quella antica; e che quelle lingue di fuoco avrebbero voluta la loro vittima, era prevedibile sin dai primi metri della pellicola: i nuovi mostri, per essere domati, hanno bisogno di cavalieri senza paura, tesi tutti nell'immenso sforzo di imprigionare i mitici nemici. Basta che per un istante uno di questi guerrieri dimentichi la sua grande opera e ceda al debole cuore, ed è perduto... Era questo l'intreccio immaginato da Pirandello? Certo questa favola straordinaria del nostro tempo, è stata ben fissata dal Ruttmann nella sua film. Si sarebbe voluto un documentario sugli stabilimenti di Terni, che spiegasse come avviene la lavorazione dell'acciaio, rivelando il segreto delle macchine, il peso della massa incandescente, i gradi di calore dei forni omicidi? Ruttmann ci ha dato di più: ci ha dato il segreto della vita di una folla d'uomini che vivono dell'acciaio e per l'acciaio.

Quello che i tre régisseurs tedeschi ricercano, ed ottengono, con un procedimento che assomiglia un poco a quello del paziente muratore: un mattone accostato meticolosamente all'altro, fino a ottenere un bel muro, liscio, senza segni di connessure — l'armeno ed il francese, Mamoulian e René Clair — lo presentano davanti agli occhi stupiti dello spettatore con un semplice schioccar di dita; come insuperabili prestigiatori, evocano mondi che guizzano sullo schermo affiorando dalla tenebre.

Umorismo e satira. Il film-operetta di Mamoulian, *Love me to night*, non è un capolavoro, non solo perché la sua storia è l'inevitabile sciocchezzuola, che nessuna abilità di regista può far dimenticare; ma soprattutto perché manca di nesso cinematografico. Si tratta di una serie di frammenti lirici e narrativi, con i quali si sarebbero potute impastare sette film completamente diverse; e questi frammenti hanno un valore proprio, chiuso in sé. Il frammento principale è senza dubbio quello che si potrebbe chiamare « la nascita della canzone », ed è un profondo saggio di psicologia. Quel mistero che si ripete tutti gli anni, come un fenomeno naturale, come il mutar delle stagioni, come il fiorire della primavera, l'improvviso diffondersi di una canzone in tutti i paesi, in tutte le classi sociali, in città ed in campagna — Mamoulian ha cercato di rappresentarlo, e vi è riuscito. Come nasce una canzone? una di quelle che si chiamano canzoni popolari? Ecco una frase mormorata fra i denti da un sarto mentre prova il vestito al suo cliente; questi la ripete meccanicamente uscendo dalla bottega, è raccolta da un automobilista che passa, è trasmessa ad un signore che si reca in viaggio, e nel vagone la sviluppa, spinto dal ritmo del treno trascinato dall'impeto improvviso di un gruppo di soldati che attaccano il ritornello. Ora sulla strada bianca in mezzo ai boschi ed ai campi la canzone è già cantata a voce spiegata dall'intero battaglione; i contadini lungo la via raccolgono il canto che arriva sino al castello; nella capanna degli zingari e nel salone dei signori la sera stessa, la stessa canzone, nata la mattina, è cantata da tutti ugualmente. Ma questo rapido susseguirsi di immagini, questo incalzante sviluppo di una musica, sono resi tanto più sensibili e veri, dal mutamento del ritmo: la canzone riceve via via una nuova impronta, che la modella meglio e la rende più vitale, dal diverso ritmo del diverso momento di vita umana che attraversa. E' una nenia informe sulla bocca del sarto assorto nel suo lavoro, è un balbettamento lievemente ritmato per il signore che passeggia contento di se stesso; la strada le dà una prima fisionomia, larga, appena sbozzata, con qualche momento di precisione incisiva; il ritmo del treno la martella in tutte le sue parti, l'offre compiuta ma ancora rozza; la marcia dei soldati la alleggerisce, la snoda, la rende più elastica, già sensibile a qualche vibrazione dell'anima;

in bocca ai contadini è una canzone appassionata; diviene romanza quando giunge alla protagonista.
E' chiaro come in simili casi il cinematografo cessa di essere un'impresa fra meccanica e commerciale, e diviene naturale di espressione umana, come la parola, la musica, i colori. Cade oramai ogni idea di « spettacolo », di scopo pratico ed utilitario. Se un professore di letterature comparate o di folklorismo avesse voluto risolvere questo difficile problema: la nascita d'una canzone, non avrebbe potuto ricorrere ad un mezzo più completo e riassuntivo di questo di cui s'è servito Mamoulian. Se un romanziere avesse voluto narrare quel meraviglioso fiorire d'anime che è la nascita di una canzone, non avrebbe potuto raggiungere più intensità di emozione e nello stesso tempo più semplicità ed evidenza nella connessione dei fatti, soprattutto non avrebbe potuto essere più poeta di quanto è stato Mamoulian in questo frammento.

Ed ecco finalmente il capolavoro: *A nous la liberté.* Che il lavoro sia lievemente pervaso di uno spirito anarchico e negativo, non si può negare; quel romanticismo della strada maestra, del vagabondo all'ombra di un cespuglio che si commuove per il canto dell'uccello e per il fiore che gli pende sul viso, potrà parere un luogo comune superato dalla nostra sensibilità e dal nostro gusto: è letteratura di sessant'anni fa. Ma questa letteratura è messa là semplicemente a contrasto di un'altra, più pericolosa letteratura, quella che magnifica il progresso meccanico come la più alta vetta raggiungibile dallo spirito umano. René Clair ci mostra appunto che le meraviglie del progresso sono del tutto prive d'umanità, che una grande fabbrica ed una grande prigione si equivalgono, che la fortuna o la sfortuna, la ricchezza o la miseria, l'onestà apparente o l'apparente colpevolezza scompaiono dietro a qualche cosa di più profondo e di più nostro: vivere secondo il proprio genio e secondo le proprie possibilità. I procedimenti di René Clair, letterariamente parlando, sono quelli di un umorista, ricordano i *pamphlets* di Swift o i romanzi brevi di Voltaire; ma anche cinematograficamente egli si serve degli stessi procedimenti di quei due eccezionali narratori: tutto in lui è fatto, nulla considerazione, nessun clima, nessun'atmosfera. La storia è quella, raccontata con una plasticità di particolari che risalgono alla migliore cinematografia; e chi vuol capire capisca.

Il momento decisivo. Ecco un compito della cinematografia moderna: rendersi intelligibile alle grandi masse, pur rimanendo alle altezze di arte pura che con alcuni film ha raggiunto. Il momento è tipico e decisivo: se i produttori si decideranno per il genere romanzo d'appendice, dramma d'arena, avventura da quattro soldi, l'arte cinematografica diverrà per sempre un prodotto d'eccezione riservato alle aristocrazie; e con ciò i produttori commetteranno il maggiore delitto contro l'educazione intellettuale ed artistica delle masse.

« Rivista Internazionale del Cinema Educatore », V, n. 6, giugno 1933.

Eugenio Giovannetti

VALORI PITTORICI E FILM PURO

Dedicato all'immenso volgo cosmopolita, il cinema è per nove decimi volgarità. Anche la Biennale Veneziana aveva la sua gran parte di scorie: ma vogliamo vedere oggi, attraverso il cumulo delle cose brutte, le poche veramente belle. Vogliam vedere nella loro pura bellezza le opere trionfa-

trici della Biennale, che sono, per il cinema straniero, *L'uomo di Aran* di Roberto Flaherty e *Amor giovane* del Rovensky ed *Estasi* del Machaty: e, per l'italiano, *La signora di tutti* dell'Ophüls.

L'uomo di Aran è un documentario di uno straordinario vigore poetico: una specie di poema sinfonico delle onde che infuriano contro un'isola irlandese e che l'ardimento dei pescatori riesce a superare. Questa sinfonia eroica è stupenda nei suoi chiaroscuri. Roberto Flaherty ha dato al suo paese d'origine, all'Irlanda cui appartiene l'isola di Aran, un capolavoro degno dell'arte ardita di un secolo arditissimo. Le critiche inglesi contro l'estetismo dell'opera sono una quacquera bestialità. Tutto è necessariamente estetico quel che appartiene ad un'arte originale. Nessun'arte mai aveva saputo creare una immagine della tempesta nella durata visibile e nel suono. Qui l'arte è, per la prima volta, profondità suonante d'angoscia, eco di immense vastità.

Col Flaherty, va ricordato il candido popolare Rovensky di *Amor giovane*. Questo czeco, per la potente semplicità è degno del grande documentarista irlandese. E' « esteta » anche lui: voglio dire, di quell'estetismo ch'è inseparabile da ogni gioiosa ed appassionata creazione. L'epico Flaherty e l'idilliaco Rovensky sono due poeti del cinema, che, per diverse vie, hanno rapito l'anima della folla veneziana.

Il pubblico unanime ha trovato in *Estasi* qualcosa d'insolitamente bello, ed il cinema nazionale cecoslovacco può dirsi ormai la grande sorpresa della Biennale cinematografica.

In che consiste l'insolito o, più precisamente, quale parte ha in questo film l'amore e quale l'arte? Il fine ed eccitante erotismo non è un elemento artistico di per sé: e si tratta proprio di vedere dove l'arte incominci, poiché *Estasi* è, senza dubbio, attraverso il suo erotismo alquanto complicato, una « fresca oasi in cui l'arte respira ».

Tutta la costruzione ideologica del film non è che superiore ciurmeria. La persuasione erotica che da una natura selvaggia, fremente d'amori, viene ad una giovane coppia di amanti, è soltanto un mito idilliaco-romantico. La natura non ha punto bisogno di mescolarsi dall'esterno nelle nostre faccende, poiché ella è già entro di noi, nel nostro spirito che la plasma e la colora. I grandi paesaggi corruttori che l'Amore ha voluto sempre regalarsi, non sono che suoi coloriti.

I coloriti delle gole carpatiche, in cui erompe l'idillio sensuale dei due amanti di *Estasi*, vorrebbero essere particolarmente accesi ma non escono in alcun modo da quel naturismo ch'è una convenzione di tutti i tempi e di tutti i paesi. Insetti che promuovono col loro passaggio la fecondità nel calice dei fiori: cavalli annitrenti e sfrogianti verso la femmina: canti d'uccelli innamorati e tubar di colombi: ecco un armamentario idilliaco vecchio come il mondo, di cui i due caldi amanti di *Estasi* potrebbero far benissimo a meno. Si tratta soltanto d'una vecchia inquadratura poetica.

Il nuovo è nella tropicalità dell'idillio; in quello scoppiare della passione tanto subitaneo e abbagliante e prostrante, che i due amanti, si direbbe, non riescono più a riaversene e sopravvivono a se stessi in una specie di trasognato languore. Negli idillii naturalistici antichi, in *Dafne e Cloe*, la voluttà nasceva dal candore, soave e stentata. Il romanticismo settecentesco riprese l'idillio antico, introducendovi la foga dei sensi. La sensualità settecentesca, della cui perversità noi non abbiamo più neppure l'idea ha lasciato il suo segno in tutto quel che ha toccato, e s'è tanto più infangata quanto più ha tentato giustificarsi razionalmente. Quando noi immaginiamo che la letteratura d'un Lawrence raggiunga un inaudito, quasi mistico culmine dell'erotismo, noi dimentichiamo che la sensualità settecentesca era, in uno Choderlos de Laclos, infinitamente più ardita e più politropa. Noi siamo casti in confronto, quando consideriamo tutti i sensuali

appetiti come una specie d'abissale necessità. Per l'uomo del decimottavo secolo, essi non erano che un brio della natura.
Il Sainte-Beuve notava, a proposito di Mirabeau, che questo grande disordinato aveva lasciato nella sua *Sophie* la macchia indelebile della sensualità del secolo: quell'acrità ingegnosa e cinica del piacere, da cui ci si può astenere ma di cui non si guarisce più. Niente di simile nella voluttà di *Estasi*. L'amore è qui rappresentato come noi uomini del ventesimo secolo amiamo immaginarcelo; come una cosmica fatalità, come un'illuminazione abissale. La sensualità di questo idillio rappresenta, in confronto con la settecentesca, una specie di trascesa castità. Lo stesso naturismo romantico, ma con una giustificazione nel cosmico mistero, e con un'apologia vitalistica dell'amore come fecondatore e propagatore della specie. In realtà, cotesta apologia non è che un trucco finale e non era nella edizione originale del film: poiché la voluttà è spiritualmente di tutt'altra natura che la maternità: e fra l'una e l'altra non è, in questo caso, che un rapporto conseguenziale. Quando i due caldissimi amanti s'incontrano, non pensano, certo, che il loro incontro possa avere un'eco nei registri delle nascite di Cecoslovacchia.
L'amore è dunque nel film niente di più e di meglio che una macchina poetica alquanto complicata. E l'arte dell'immagine comincia, in *Estasi*, proprio al momento in cui suol finire nel cinema ordinario. Nel film ordinario, dopo il lungo bacio decisivo, interviene il pudico buio; in *Estasi* interviene proprio in quel momento la luce dell'arte, ad illuminare un corpo già preso dalla dinamica della voluttà.
Una rappresentazione artistica, cioè superiormente casta, d'una siffatta dinamica parrebbe inconcepibile nel cinema. Il Machaty vi riesce infatti soltanto attraverso elissi ingegnose, illuminando il solo corpo della donna e lasciando il maschio nell'ombra, come una forza anonima della natura. Solo un quadro celebre del Correggio, in cui la bella donna biancheggia abbandonandosi alla nube adornante, può dare un'idea di cotesta solitudine e di cotesta fervida tenebra.
Intraveduta dapprima con la stasi lieve, tutta lineare, della Venere giorgionesca, la grande nudità solitaria s'anima attraverso elissi e concentrazioni sempre più delicate. In simili momenti, ogni esibizione di membra sarebbe un'insopportabile volgarità: ed è la sola testa ormai quella che descrive l'estasi, la testa scossa da brividi fuggitivi, con la bocca semiaperta anelante e l'occhio velato di perlaceo languore. L'espressione dell'eterno dramma è ormai concentrata in quell'occhio e, ancor più, in quell'indimenticabile bocca in cui veramente par che l'anima spiri. Non occorre di più all'artista cinematografico: non altro moto che questo quasi impercettibile, non altra nudità che questa di due labbra.
Rammento d'aver visto un gruppo erotico di Gianlorenzo Bernini, in cui lo spasimo della voluttà era detto soltanto dal divaricare, per contrazione muscolare, del dito esterno d'un piede. Nessun contorcimento drammatico avrebbe potuto dire di più che quel moto quasi impercettibile in un piede femminile proteso. Nel cinema o nella statuaria, la grande arte è fatta sempre di queste supreme economie dell'espressione attraverso la forma.
Parrebbe dapprima che la squisitezza di *Estasi* fosse soltanto nei valori pittorici e simbolici del chiaroscuro. Se così fosse, non si tratterebbe più che d'una languida stasi; d'un nuovo Correggio anche più tenero dell'antico. Le languide belle del Correggio finirono, come si sa, nell'impersonale *joli* della pittura galante francese. Perduta la giovinezza essenziale del mito, quei corpi bianchi s'adagiavano ormai sulla stagnante voluttà come flaccide ninfee.
L'originalità di Gustavo Machaty resta tutta cinematografica. Egli ha saputo sorprendere l'infinito sotto l'ombra di due ciglia socchiuse: ha saputo cogliere con mano leggera il fiore della voluttà attraverso il moto

ch'è non la sua esteriorizzazione ma la sua spirituale fragranza. *Estasi* è il primo poema cinematografico dell'amore concepito come mistero della luce in moto, come cosmica onda. E', non si deve negarlo, eccitante pei nervi degli uomini; è anche forse intenzionalmente un po' galante e lascivo, ma è una così artistica immagine della voluttà come acceso genio della bellezza, che si finisce col dimenticare ogni seconda intenzione e con l'ammirare soltanto la prima, l'artistica, la splendente.
Non è, in conclusione, l'impalcatura romantico-naturistica quella che ha fatto la bellezza di *Estasi.* Se non si trattasse che di questo, d'uno cioè dei tanti paradisi panteistici e materialistici che l'arte ci ha già regalati, *Estasi* non sarebbe più alto della zoliana *Colpa dell'abate Mouret* che apparteneva anch'essa, nel suo verismo, ad un brutale romanticismo naturistico. La bellezza di *Estasi* è nel tentativo d'idealizzare la forma trasfigurata dall'amore, di scoprirvi una superiore luce ed una superiore armonia, anche attraverso la brutalità materiale dell'atto.
Da un anno il cinema mondiale sarebbe pieno di film imitanti *Estasi*, se, a parte gli ostacoli della censura e quindi i rischi commerciali, *Estasi* fosse di per sé imitabile. La realtà è che questo grande film è perfettamente solitario ed irriproducibile. Qualcuno si proverà certo a rifarlo, ma il tentativo è condannato « a priori » ad un volgare ridicolo. *Estasi* rappresenta un atteggiamento singolare d'un artista appartenente ad un popolo che ha dell'amore un'idea singolarmente complessa, pagana e cerebrale ad un tempo. Presuppone pubblici non dirò più artisticamente preparati (perché le vere opere d'arte come *Estasi* parlano un linguaggio immediato a tutti i pubblici) ma meglio disposti degli ordinarî a considerare la vita dei sensi come il più profondo tra i cosmici misteri. E' un tentativo, insomma, che, con un'arte dalla suprema misura, è volto alla conquista di nuove libertà spirituali attraverso le materiali necessità, di nuova bellezza luminosa attraverso l'affannosa cecità del desiderio.
Il nuovo film del regista Ophüls, *La signora di tutti*, è fra le opere italiane, la più vibrante di stilistica unità. Può dirsi anzi, senza esagerazione, il primo film italiano stilisticamente ben caratterizzato.
Il regista lottava qui contro una materia romantica cui si trattava di dare gli spigoli della realtà. Dire che l'Ophüls ci sia riuscito è un dire poco. L'opera è pervasa, nel suo amaro realismo, da una straordinaria simpatia; e assurge verso la fine ad un commosso vigore di simboli. L'immagine finale, quella dell'affannosa macchina tipografica su cui i fogli-réclame ricadono inerti, appartiene alla più originale simbologia poetica del cinema: è veramente poesia cinematografica, cioè tutta in atto.
Ai valori pittorici dell'immagine il regista Ophüls fa concessioni singolari, che rasentano talvolta il prezioso. Egli ha una strana debolezza per elementi che sono già artistici di per sé (cancellate in ferro battuto, monogrammi intrecciati e trasparenti sul vetro d'una porta) e che, essendo già chiusi nella loro espressiva perfezione, non potrebbero esser più usati nel cinema che in funzione di simboli. Cotesta preziosità formale è cosa ch'era già sensibile in *Liebelei* (vedi quadro alquanto olegrafico della corsa in slitta) e di cui l'Ophüls dovrà liberarsi a poco a poco, col dare all'immagine una più animata ombra, cioè una più spirituale profondità.
Quel ch'è originale nell'Ophüls è il timbro passionale della sua creazione: quell'intensa atmosfera di simpatia che egli sa mettere tra le sue figure e lo spettatore. Le sue figure non sono mai obiettive, distaccate. Appartengono sempre ad una subiettività patetica, convibrante. Una grande qualità per il cinema spettacolare, quando, s'intende, la figura abbia tanta originalità morale da meritare cotesta patetica convibrazione.
Nella *Signora di tutti*, malgrado la drammaticità alquanto cupa, lo spettacolo ha, l'abbiam già detto, un'unità supremamente viva. Si tratta davvero, in questo film, di un « complesso » vivente. Gli elogi a Isa Miranda e a

tutti gli altri interpreti avrebbero, dopo un simile discorso, tutta l'aria d'una cronistica volgarità. Il film ha il merito sovrano di essere, tecnicamente e stilisticamente, « uno ». Non c'è sottigliezza encomiastica che riesca a frazionarlo.

« Comoedia », XVI, n. 10, 15 ottobre 1934.

Umberto Barbaro

ABBASSO IL CINEMATOGRAFO!

E' noto che, più che un esercito di uomini enormi e gagliardi, coperti di ferro e maestri nell'arte di torneare, è stato l'esercito dei 24 *minuscoli soldatini di piombo* di Gutenberg quello che ha sconfitto il Medio Evo. E, per tutti coloro che possono concedersi il lusso faticato di avere come maestra di vita la storia, è indubitato che quello che farà diventare (o meglio, che farà riconoscere per) Medio Evo l'epoca che, più o meno, finisce con le convulsioni del 1914 e che continua a sopravvivere, agonizzando, nelle attuali crisi, non sarà un esercito di piccoli uomini volanti, o naviganti nel fondo dei mari, o mascherati contro i gas e gli altri orrori delle guerre moderne, ma sarà *un esercito di ombre*. Sarà cioè la cinematografia, quando avrà raggiunto il livello che le compete, a infliggere il colpo di misericordia alla civiltà di ieri, oggi ormai evidentemente in tutto il mondo putrefatta, e a segnare *la fine dell'era borghese*. E tutti si accorgeranno allora che l'invenzione di un mezzo di espressione così potente e così universale è uno dei fatti più importanti dell'alba grigia del XX secolo.
I tonti e i fintitonti hanno una risposta pronta: una semplice invenzione tecnica non può avere una così enorme influenza nella vita dello spirito; e: l'arte, ammesso che essenza d'arte si voglia concedere alla cinematografia, non può essere che fine a se stessa. Ma questa duplice sparata ha una *rosa* troppo vasta e potrebbe conficcar qualche pallino proprio là dove non si vorrebbe mai mandarne: e la doppietta da cui parte ha, per di più. entrambe le canne, la sociale e l'estetica, malamente arrugginite. E s'intenda, fuor di metafora, che ormai ogni sana estetica sa che l'arte è tale un'attività che ogni altra le è subordinata; e che essa deve quindi, e non può non farlo, direttamente e indirettamente, dominare e dirigere le forme della vita stessa, e ispirarsi al suo tempo solo per gettare semi per il miglior tempo di domani.
Venendo poi, in chiasma logico, alla prima parte dell'obiezione del tonto al cento per cento, o finto tonto che sia, occorre citare di mano in mano i 24 cari soldatini di piombo? O non sarà più divertente mentovare un economista, il Delaisis (cfr. *Les deux Europes*, Paris, Payot, pagg. 29 e segg.), che ha sostenuto che il passaggio dal *romanico* al *gotico* è stato causato dalla scoperta dei finimenti e della bardatura del collo del cavallo?
O sarà meglio trattare il tonto come se non lo fosse e dire come si articoli dialetticamente la vita dello spirito, e come esso si crei, nella propria attuazione, la magia (e cioè il potere e la tecnica) che lo adegui a se stesso?
A questo punto mi pare si dovrebbe chiarire anche lo stupore degli ingegnieri, che, negli ultimi anni, si son sentiti chiamare in causa nelle cose d'arte. Proprio loro, che, per distogliersi dal mondo dei regoli calcolatori e delle livelle, hanno sempre domandato alle mogli, eleganti vestali del fuoco sacro della bellezza, e lettrici di Milanesi, Gotta, Bourget e Dekobra, un bel romanzo per prendere sonno; e per la confortabile *home* qualche tela pregiata e costosa di uno dei *pompieri* di grido, ben rappresentato

alla Galleria d'Arte Moderna, Ciardi, Tito o Irolli: due nature morte gemelle per la stanza da pranzo, e, per il salotto, una bella veduta, zucchero d'orzo, di tramonto o di Venezia.
Sarebbe una nobile impresa quella di fare un po' di luce nel mistero dell'*estetica degl'ingegnieri*, per contrapporla, vittoriosamente, a quella delle loro mogli. Ma l'argomento porterebbe lontano. E almeno fossi riuscito a far capire, magari a un ingegniere solo che, per quanto ostico e urtante possa essergli stato questo sermoncello, egli ha tutto il diritto di ringalluzzirsene; e che, se l'avrà inteso sicuramente, e senza ricorrere alla vestale della bellezza dalle ciglia rasate, esso gli potrà servire anche ad essere un miglior e più consapevole ingegniere.
Quest'arte giovanissima del cinematografo, certamente precoce e abbastanza simpaticamente sfacciata, ha un brutto vizio costituzionale: costa denaro. E' bensì vero che ne rende anche, ma, anzitutto, comincia col costarne. E per entrambe queste sue caratteristiche, che sono la sua malattia costituzionale più breve, essa è stata sempre, ed è più che mai oggi, in pessime mani. E nata per di più, in tempi in cui il capitalismo individualistico ed avventuroso, cessando di essere uno strumento di progresso sociale, era diventato già — o tendeva a diventare — un ingombro e un impedimento al progresso stesso; era un capitalismo che non aveva più nulla da conquistare, ma solo da difendere e da conservare le posizioni conquistate: e la cinematografia, nelle sue mani, ne è venuta ad essere la più conservatrice e codina delle arti. Anzi la sola arte reazionaria che esista. E, anzi ancora (per essere giusti e per far tacere l'appassionato amore che mi lega a questa carissima mia coetanea) — e dato che un'arte reazionaria non può esistere ma solo sembrare arte agli idioti ed ai miopi — la cinematografia è stata sempre al disotto delle sue possibilità e — salvo pochissime e gloriose eccezioni — non è stata mai, come può e come deve essere, arte.
In risposta a un referendum, indetto dalla rivista « Cinematografo », quattro o cinque anni fa, io ho mandato una dozzina di apoftegmi sollazzevoli che furono, mi si permetta di dirlo, la dimostrazione della bontà delle corde vocali di uno a cui piace — tutti i gusti son gusti — strillare nel deserto; può darsi anche che la forma di quelle note, sintetica e quindi pregnante e apodittica, ne abbia limitato la risonanza. E dunque mi si permetta (dopo due buoni anni sciupati a lottare nel mondo cinematografico, con risultati disastrosissimi) ritornare ai miei 24 (mila) lettori (quelli di « Quadrivio ») con l'imperturbabile *heri dicebamus* di quel caro vecchio testardo del Moro. Voglio dire che, prendendo alla lettera certi mordaci suggerimenti del *Pamphlet des Pamphlets*, proverò a sviluppare e a svolgere il senso di quelle noticine, augurandomi che questo non sia solo un metter acqua nel vino. E soprattutto che il veleno contenutovi non perda efficacia, e contribuisca almeno a far morire quello che di assurdo, ignobile ed esecrabile c'è nella cinematografia. E, intendiamoci bene, non solo in quella italiana della quale è carità di patria, per ora, tacere.
Il primo di questi aforisma diceva: « Sono le possibilità del cinematografo quelle che mi rendono entusiasta di questa forma d'arte, non le sue realizzazioni a tutt'oggi ». Premetto subito che faccio eccezione per Charlot, Pabst, i russi, Capra e qualche altro.
Ma questa idea non è peregrina: credo di ricordare che qualche cosa di simile l'ha scritto, ai suoi tempi, Ricciotto Canudo; ed è probabile che altrettanto abbiano pensato, detto o scritto tutte le persone appena un po' riflessive. Ma non è poi vero che le idee poco peregrine siano le peggiori; anzi mi pare che siano spesso proprio le migliori, quelle tanto vere che son perfino divenute banali e vengono a noia. Il male sta nell'annoiarsene prima del tempo.
Abbandonato a se stesso, povero spettacolo di serve, di soldati e di ragaz-

zini (pubblico degno di Shakespeare) che non avrebbe mai raggiunto la profondità e l'altezza del teatro borghese e del suo continuo adulteriuzzo stanco, il cinematografo stava allegramente facendo cose da pazzi: destinato alle masse, tentava, sia pure in modo primitivo e ingenuo, di interpretarne i sentimenti e di intenderne i bisogni. Minacciò, in altre parole, di diventare arte. E allora avvenne un fatto curioso: un processo di autodifesa dei parassiti della pseudo intelligenza borghese, che qualcuno ha creduto cosciente e che invece era automatico come il mimetismo animale: la borghesia riconobbe nella cinematografia un'arte, la prese sotto la sua protezione e il suo controllo, la uccise. In Italia il fenomeno può essere sintetizzato così: i cattolici cessarono di tonare e scagliare fulmini contro *l'immoralità degli spettacoli al buio.*

Dal punto di vista industriale si creò il mito del *supercolosso*, del film d'*arte* costosissimo ed eccezionale — mito tuttora in grande auge tra gli industrialotti del film — e si venne alla idea di una vasta produzione in serie. Merita di essere ricordato il motto glorioso di uno dei magnati della cinematografia italiana di allora: *Non arte, scarpe.*

E ci fu un crollo clamoroso che i più anziani si ricordano bene.

Non si parlò più di cinematografia italiana; ma il fenomeno non è soltanto italiano. Da quando fu riconosciuto arte della borghesia, il cinematografo ha un contenuto borghese; ed è diventato in altre parole, un mezzo per glorificare l'arrivismo, per conciliarlo colla precettistica moralizzante più gretta e più assurda, per mentire sulla possibilità di questo arrivismo, per sopire gli stimoli, sani epperò veramente morali, del popolo. Giova ancora una volta citare la falsa ed esecrabile *Segretaria privata*?

Che fare?

Lo ha suggerito, qualche anno fa, un tedesco. E non si dica che è poco. (cfr. H. Richter, *Filmgegner von Heute*, etc.).

« Siete avversari del film?

Così come esso è, esso non ha abbastanza avversari.

Ma l'avversario del film di oggi ha un compito:

Combattere il cattivo film, protestare, organizzare la protesta ».

Questo è il moltissimo che c'è da fare.

Abbasso il cinematografo!

« Quadrivio », II, n. 37, 8 luglio 1934.

BIBLIOGRAFIA

PIERO GADDA CONTI

1. *'Entr'acte' di René Clair*, in « La Fiera Letteraria », 19 dicembre 1926.
2. *'Nostromo'* [con George O' Brien]; *Naja* [da « Uomini, bestie e Dei » di Ossendowski], c s., 6 marzo 1927.
3. *'Il lupo di mare', con Harold Lloyd; 'Sua Maestà si diverte', con Adolphe Menjou*, c.s., 13 marzo 1927.
4. *'Come vinsi la guerra', con Buster Keaton; La grande parata* [di King Vidor], c.s., 3 aprile 1927.
5. *'Il pellegrino', con Charlot*, c.s., 1° maggio 1927.
6. *'Il poeta vagabondo', con John Barrymore*, c.s., 6 novembre 1927.
7. *'Come presi moglie', con Douglas Fairbanks; California, dolce terra*, c.s., 13 novembre 1927.
8. *'Vita scapigliata', con Rod la Rocque e Dorothy Gish; 'Casanova', con Ivan Mojuskin*, c.s., 27 novembre 1927.
9. *'Principe senza amore', con Giorgio O'Brien; 'Il fratellino', con Harold Lloyd*, c.s., 4 dicembre 1927.
10. *'Vissi d'arte, vissi d'amore', con Charlie Chaplin*, c.s., 1° gennaio 1928.
11. *Spettacolo d'avanguardia al « Convegno »*, c.s., 19 gennaio 1928.
12. *Il Re dei Re*, c.s., 11 marzo 1928.
13. *'Le Rouge et le Noir', con Ivan Mosjoukine*, in « L'Italia Letteraria », 27 gennaio 1929.

ALBERTO CECCHI

1. *Il cantante di jazz* [con Al Jolson], in « L'Italia Letteraria », 28 aprile 1929.
2. *I cosacchi* [di George Hill], c.s., 5 maggio 1929.
3. *Ombre bianche* [di W. S. Van Dyke], c.s., 19 maggio 1929.
4. *Il vento* [di Victor Seastrom], c.s., 26 maggio 1929.
5. *Cuor di monello* [con Jackie Coogan], c.s., 9 giugno 1929.
6. *Sole* [di Alessandro Blasetti], c.s., 23 giugno 1929.
7. *Minuit Place Pigalle* [di René Hervil, dal romanzo di Maurice Dekobra], c.s., 30 giugno 1929.
8. *Il soccorso* [con Ronald Colman e Lily Damita], c.s., 21 luglio 1929.
9. *Un dramma a sedici anni* [di R. Loewenbein, con Greta Mosheim], c.s., 25 agosto 1929.
10. *Il serpente di Zanzibar* [con Lon Chaney], c.s., 6 ottobre 1929.
11. *La donna misteriosa* [di Fred Niblo, con Greta Garbo], c.s., 13 ottobre 1929.
12. *Mari scarlatti* [di John Francis Dillon], c.s., 20 ottobre 1929.
13. *Follie del giorno*, c.s., 27 ottobre 1929.
14. *La donna e la tigre* [con Adolphe Menjou e Evelyn Brent], c.s., 3 novembre 1929.
15. *Quattro diavoli* [di F. W. Murnau]; *Tradimento* [di Lewis Milestone], c.s., 10 novembre 1929.
16. *Il conte di Montecristo* [con Jean Angelo e Lil Dagover], c.s., 17 novembre 1929.
17. *Vergine rossa* [con Lya de Putti e Don Alvarado], c.s., 1° dicembre 1929.
18. *Lo czar folle* [di Ernst Lubitsch], c.s., 8 dicembre 1929.
19. *La canzone dei lupi* [di Victor Fleming], c.s., 22 dicembre 1929.
20. *Destino* [di Clarence Brown, con Greta Garbo, da « Il cappello verde » di Michael Arlen], c.s., 5 gennaio 1930.

21. *La sete dell'oro* [di Clarence Brown, con Dolores del Rio], c.s., 12 gennaio 1930.
22. *Femmine del mare* [di Frank Capra], c.s., 19 gennaio 1930.
23. *La stella della fortuna* [di Frank Borzage, con Janet Gaynor], c.s., 26 gennaio 1930.
24. *Sette aquile* [di George Fitzmaurice, con Collen Moore e Gary Cooper], c.s., 2 febbraio 1930.
25. *Le colpe dei padri* [con Emil Jannings], c.s., 9 febbraio 1930.
26. *Mississipi* [con Laura la Plante], c.s., 16 febbraio 1930.
27. *La maschera di ferro* [di Allan Dwan], c.s., 23 febbraio 1930.
28. *Una donna nella luna* [di Fritz Lang], c.s., 2 marzo 1930.
29. *Vendetta d'Oriente* [di Ted Browning], c.s., 9 marzo 1930.
30. *La canzone dei cosacchi del Don* [di Georg Asagaroff], c.s., 16 marzo 1930.
31. *Notti di principi* [di Marcel l'Herbier], c.s., 23 marzo 1930.
32. *Cartoni animati* [di Pat Sullivan], c.s., 30 marzo 1930.
33. *Il diavolo bianco* [di Alexander Wolkoff], c.s., 6 aprile 1930.
34. *Simba* [degli esploratori Martin e Osa Johnson], c.s., 14 aprile 1930.
35. *La notte è nostra* [di Karl Froelich], c.s., 20 aprile 1930.
36. *Il nostro pane quotidiano* [di F. W. Murnau], c.s., 4 maggio 1930.
37. *Il cantante pazzo* [con Al Jolson], c.s., 11 maggio 1920.
38. *Evangelina* [di Edwin Carewe, con Dolores del Rio], c.s., 18 maggio 1930.
39. *Il mare dei Sargassi* [di Irvin Villot], c.s., 25 maggio 1930.
40. *Nido senza sole* [con Helen Twelwestrees e Frank Albertson], c.s., 1° giugno 1930.
41. *Ombre nere* [di George Seitz], c.s., 15 giugno 1930.
42. *L'intrusa* [con Gloria Swanson], c.s., 22 giugno 1930.
43. *Naufraghi dell'amore* [di Gregory La Cava], c.s., 29 giugno 1930.
44. *Presso gli antropofagi*, c.s., 6 luglio 1930.
45. *La preda azzurra* [con Dolores Costello], c.s., 13 luglio 1930.
46. *Maschere di celluloide* [di King Vidor], c.s., 20 luglio 1930.

GUGLIELMO ALBERTI

1. *Cinematografo 1930*, in « Pegaso », febbraio 1931.
2. *Cronaca del cinematografo*, c.s., aprile 1932.

E. M. MARGADONNA

1. *Felix, Mickey, Oswald and Co.*, in « Il Convegno », n. 3-4, 25 febbraio 1930.
2. *In Cinelandia: panorama*, in « Comoedia », XII, n. 3, 15 marzo 1930.
3. *Rotaie* [di Mario Camerini], c.s., XII, n. 4, 15 aprile 1930.
4. *La linea generale del cinema russo*, c.s. XII, n. 6, 15 giugno 1930.
5. *Postilla al programma della nuova cinematografia italiana*, c.s., XII, n. 7, 15 luglio 1930.
6. *Il cinema alla guerra*, c.s., XII, n. 10, 15 ottobre 1930.
7. *Chapliniana*, c.s., XIII, n. 2, 15 febbraio 1931.
8. *René Clair, l'ultimo venuto*, c.s., XIII, n. 5, 15 maggio 1931.
9. *F. W. Murnau*, c.s., XIII, n. 9, 15 settembre 1931.
10. *Nuove tendenze del cinema italiano*, c.s., XIV, n. 4, 15 aprile 1932.
11. *Cinema d'avanguardia*, c.s., XIV, n. 10, 15 ottobre 1932.
12. *Errori di Sternberg*, c.s., XV, n. 1, 15 gennaio 1933.
13. *Cinema-Cinema*, c.s., XV, n. 10, 15 ottobre 1933.
14. *Mario Camerini*, c.s., XVI, n. 4, 15 aprile 1934.

UMBERTO MASETTI

1. *I grandi film*, in « Cinematografo », gennaio-febbraio 1930 [*Cabiria* di Piero Fosco, *Tabù* di F. W. Murnau, *Due mondi* di E. A. Dupont, *Marocco* di Josef von Sternberg, *Salto mortale* di E. A. Dupont, *Leggenda di Liliom* di Frank Borzage, *La Vally* di Guido Brignone, *Trader Horn di* W. S. Van Dyke, *L'ala della fortuna* (*Liebling der Götter*) di Hanns Schwartz, *Ben Hur* di Fred Niblo, *Figaro e la sua gran giornata* di Mario Camerini, *Gli angeli dell'inferno* di Howard Hughes].

MARIO SERANDREI

1. *Ancora sulla cinematografia russa* (*breve risposta a Da Silva*), in « Cinematografo », n. 7, luglio 1930.
2. *Il più del film del mese a Roma* [*Gli avventurieri del mare*, di Howard Higgins], c.s., n. 11, novembre 1930.
3. *I cineasti celebri*, n. 1, supplemento di « Cinematografo », novembre 1931 [Charlie Chaplin, F. W. Murnau, Maurice Chevalier, Richard Barthelmess, Ernst Lubitsch, Douglas Fairbanks, Al Jolson].
4. *I cineasti celebri*, n. 2, supplemento di « Cinematografo », febbraio 1932 [Lilian Harvey, Josef von Sternberg, Gary Cooper, Norma Shearer, Bebe Daniels, Stan Laurel e Oliver Hardy, Emil Jannings].

RAFFAELLO MATARAZZO

1. *L'Angelo Azzurro*, in « L'Italia Letteraria », 1° febbraio 1931.
2. *Caino*, c.s., 8 febbraio 1931.
3. *Il bacio*, c.s., 22 febbraio 1931.
4. *La sposa del Danubio*, c.s., 1 marzo 1931.
5. *Rotaie*, c.s., 8 marzo 1931.
6. *Terra madre*, c.s., 15 marzo 1931.
7. *Pezzi di un film di Pabst*, c.s., 22 marzo 1931.
8. *Halleluja!*, c.s. 29 marzo 1931.
9. *Le luci della città*, c.s., 12 aprile 1931.
10. *Rubacuori*, c.s., 19 aprile 1931.
11. *Due mondi*, c.s., 26 aprile 1931.

MASSIMO CAMPIGLI

1. *René Clair e il film omnibus*, in « L'Italia Letteraria », 22 novembre 1931.
2. *'Il milione' di René Clair*, c.s., 13 dicembre 1931.

EMILIO CECCHI

1. *'Tabù' di Murnau*, in « L'Italia Letteraria », 18 ottobre 1931.
2. *'Guerriero' di Buster Keaton*, c.s., 1° novembre 1931.
3. *Africa parla*, [di Paul L. Moefler e Walter Fulton], c.s., 8 novembre 1931.
4. *'Figaro' di Camerini*, c.s., 6 dicembre 1931.
5. *'Ben Hur': film mammuth*, c.s., 3 gennaio 1932.
6. *'Il palio' di A. Blasetti*, c.s., 28 febbraio 1932.
7. *'Trader Horn' di W. S. Van Dyke*, c.s., 27 marzo 1932.

ALBERTO CONSIGLIO

1. *Funzione sociale del cinema*, in « Rivista Internazionale del Cinema Educatore », V, n. 11, novembre 1933.

NICOLA CHIAROMONTE

1. *Mamoulian o il gioco delle immagini*, in « L'Italia Letteraria », 19 giugno 1932.
2. *'Atlantide' di Pabst*, c.s., 30 ottobre 1932.
3. *'Dottor Jeckyll', di Mamoulian; 'Il sergente X', di Volkoff; Il generale York* [con Werner Kraus], c.s., 13 novembre 1932.
4. *'Shangai-Express' di Sternberg, 'Proibito' di Capra*, c.s., 4 dicembre 1932.
5. *'L'Armata Azzurra' della Cines al « Supercinema »*, c.s., 11 dicembre 1932.
6. *'Ma l'amor mio non muore' con Lida Borelli, e 'Melodie del mondo' di Walter Ruttmann*, c.s., 1° gennaio 1933.
7. *'Allo', Parigi... Allo', Berlino', di Julien Duvivier; 'La frenesia del cinema', di Harold Lloyd*, c.s., 8 gennaio 1933.
8. *'O la borsa o la vita' di Carlo L. Bragaglia; 'Le prigioniere', con Silvia Sidney*, c.s., 15 gennaio 1933.
9. *'Chi la dura la vince', con Buster Keaton; 'Il campione', di King Vidor; 'Grand Hotel', con tutta la Compagnia*, c.s., 5 febbraio 1933.
10. *'A me la libertà', di René Clair; 'La tragedia della miniera', di G.W. Pabst*, c.s., 26 febbraio 1933.
11. *'Sangue blù', con Francesca Bertini; 'Il re Nettuno', di Walt Disney*, c.s., 5 marzo 1933.
12. *'Luana', di King Vidor; 'Tempeste sull'Asia'* [con Ralph Graves e Jack Holt], c.s., 12 marzo 1933.
13. *Il teatro maledetto; Sotto falsa bandiera*, c.s., 19 marzo 1933.
14. *Acciaio*, c.s., 16 aprile 1933.
15. *'T'amerò sempre' di Camerini*, c.s., 30 aprile 1933.
16. *Igloo*, c.s., 23 luglio 1933.
17. *Treno popolare* [di Raffaello Matarazzo], c.s., 12 novembre 1933.
18. *'14 luglio' di René Clair*, c.s., 3 dicembre 1933.
19. *Due mostri* [*Il cantico dei cantici*, di Rouben Mamoulian; *King-Kong*, di Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack], c.s., 17 dicembre 1933.
20. *'Don Chisciotte' di Pabst a Roma*, c.s., 7 gennaio 1934.

ANTONELLO GERBI

1. *'En Rade' di A. Cavalcanti al "Convegno"*, in « Il Convegno », n. 1, 25 gennaio 1928.

EUGENIO GIOVANNETTI

1. *Presente e avvenire del cinema italiano*, in « Comoedia », XV, n. 6, 15 giugno 1933.
2. *Quel che manca ai nostri film*, c.s., XVI, n. 1, 15 gennaio 1934.

B.P.

è in corso di stampa
il volume ottavo del

Filmlexicon
degli autori e delle opere

aggiornamenti (delle lettere A-Z)

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO